إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثانی عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٣٢ ـ ٩

# العلم وأنواعه من وجهة نظر مولانا جلال‌الدين بلخی

مهدی محقق*
فاطمة حيدری**
شيوا حيدری***

## الملخص

يعتبر العلم بمعنى المعرفة أو بمعنى الحكمة، من التعابير الهامة التی استعان بها مولانا جلال‌الدين شاعر القرن السابع الهجری؛ إذ يعتبر أنَّ العلم الأسمى هو الذی يهدی الإنسان ويرشده نحو الحقيقة بحيث يصل بين الظاهر والباطن، وبناءً على الحديث الشريف، يرى أنَّ الحكمة والعلم الباطن هما ضالة المؤمن ومرادف للمعرفة؛ أمَّا العلم الظاهر فهو مرادف للعقل كما يرى، مستعيناً بآية من القرآن الكريم، بأنَّ العلم الحقيقی هو العلم الذی ينتهی إلى اليقين. ويسمّی مولانا العلوم الظاهرية بالعلوم الحيوانية كما يعتبر العلوم الباطنية وحياً، حيث يعتقد بأنَّ العلوم المادية حجاب طريق السالک، لأنَّها تؤدّی إلى فرض الذات وتمنعه من بلوغ الكمال. فبناء على ما تقدّم، تسعى هذه المقالة إلى دراسة مختلف أنواع العلوم التی ذكرها مولانا جلال‌الدين الرومی فی مثنوی معنوی.

الكلمات الدليلية: مولوی، العلم، المعرفة، الحكمة.

*. أستاذ بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران.
**. أستاذة مشاركة بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران.
***. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران maj.dar2125@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٩ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المقدمة

«إنَّ لفظة العلم تشير إلى المعرفة، واليقين، والإدراک، ويأتى عن طريق حفظ المكتشفات والمعلومات.» (دهخدا، ١٩٩٤م، ج١٠: مفردة العلم) ويعتبر العلم من وجهة نظر المعارف الطبيعية والعينية علماً بالظواهر العينية والطبيعية، وأمّا مصطلحات العقل، والوضوح، والمعرفة، والوعى، والبحث، والتدبير، والاستنباط، والاستدلال، والإدراک، والاختبار والتجربة فإنَّها تنتمى إلى مفهوم العلم. ولذلک فالعلم يعنى المعرفة العقلية – التجربية للظواهر العينية. أمّا الفلاسفة فيرون بأنَّ العلم عبارة عن المعرفة ويطلقونه أحياناً على مبدأ انكشاف المعلوم. حظى العلم والمعرفة من حيث الماهية والوجود وكيفية الحصول باهتمام الفلاسفة من قديم الزمان؛ فقد اعتبر سقراط أنَّ العلم هو السبيل الوحيد للمعرفة وأقام له الكثير من الاعتبار كما رأى بأنَّ حقيقة العلم تتمثل بما يدركه العقل وأنَّ الأعمال الحسنة مبنية عليه؛ أمّا أفلاطون فقد اعتبر أنَّ العلم الحقيقى هو العلم بحقائق الأشياء. «ويرى بعض من العلماء المسلمين فى تفسير العلم وتقسيمه أنَّه مكوّن من نوعين: العلم المكتسب والعلم الممنوح من قبل الله تعالى لخواص عباده وبناءً على ذلک فقد قاموا بتقسيم العلوم إلى نوعين: العلوم الظاهرية التى تحصل عن طريق القراءة والتعلم، والعلم بأسرار السلوک والحقائق الروحية بين الله تعالى وأوليائه والتى لا يكتسبه لا ملاک مقرب ولا عبد من عباد الله، بل يوحى الله سبحانه وتعالى به مباشرة إلى روح العبد وقلبه وهو غير موجود فى القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة وسائر الكتب ولا يأتى عن طريق الدراسة والتعلم.» (الفاخورى، ١٩٩٤م: ٥٨٩) فالمؤمنون والذين أوتوا العلم يحظون بالدرجة السامية ذاتها: ﴿يَرفع الله الذين آمَنوا منكم والذين أُوتوا العِلم درجات﴾ (المجادلة: ١) ﴿قل هل يَستوى الذين يَعلمون والذين لايَعلمون﴾ (الزمر: ١١) ﴿إنَّما يَخشى الله مِن عِباده العُلماء﴾ (فاطر: ٢٨)

«وقد ذكرت مفردة العلم ٩٤ مرة فى القرآن الكريم أمّا مشتقاتها فقد جاءت مرات كثيرة.» (عبد الباقى، ١٩٩٥م: ٦٠٧-٦٠٨) «أشير فى القرآن الكريم أكثر من مائة وخمسين مرة إلى العلم والمعرفة وفضيلة العلماء.» (حلبى، ١٩٩٤م: ١٦٠) كما حثَّ رسول الله عليه الصلاة والسلام الناس على طلب العلم قائلاً: «أُطلبوا العلم ولو فى

الصين.» (هجويرى، ۱۹۵۷م: ۱۱) كما قال عليه السلام: «طلب العلم فريضة على كل مسلم.» (فروزان فر، ۲۰۰۸م: ۵٦٧) كما قال عليه السلام مبيناً أنواع العلم: «العلم علمان، علم فى القلب فذلک العلم النافع وعلم فى اللسان فذلک حجة الله على العباد وقال العلم علمان، علم الأديان وعلم الأبدان.» (كراجكى، ۲۳۹ق: ٤٤٩)

أما بالنسبة لماهية العلم وأنواعه، فقد كان للعلماء المسلمين وجهات نظر متعددة: «اختلف العلماء حول ماهية العلم، حيث يقول المتكلمون بأنَّ العلم كلام يبلغ المرء من خلاله معرفة الله تعالى والفقهاء فيقولون بأنَّ العلم فقه يبين الحلال من الحرام أمّا المتصوفون فيقولون بأنَّ العلم حالة من حالات القلب تهدى العبد إلى الله سبحانه وتعالى.» (الغزالى، ۲۰۱۰م: ۱۲٤) ويقول ناصر خسرو قباديانى، الفيلسوف والمتكلم الإسلامى، حول فئات الناس بأنَّ العلماء هم أسمى فئة من فئات البشر[1] ويرى بأنَّ البحث عن العلم وبلوغه يقتضى معرفة ماهيته: «يجب أن يعرف المؤمن فى البداية ما هو العلم لكى يعرفه ويسعى فى طلبه. من لا يعرف شيئاً فلن يبلغه، فالعلم إدراک الأشياء والأشياء والوجود تحته.» (ناصر خسرو، ۲۰۰۵م: ۲٦) وينتقد العارفون المسلمون الذين ارتووا من ينابيع القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، العلمَ الظاهريَّ؛ لأنَّه يتطابق مع العقل ويجول فى عالم المادة: «من دون شک، ينتقد العارفون الأشخاصَ الذين يعتقدون بأنَّ الأبواب قد فتحت لهم وعثروا على الحل لمشاكل العالم بأجمعه عبر التبحر والتخصص فى فرع من فروع العلوم الظاهرية.» (يثربى، ۱۹۸۹م: ۲۰۸) ويقيم العارفون اعتباراً كبيراً للعلم الحقيقى كما يعتبرون الجهل به بلاءً. يقول الشوشترى: «ما من بلاء يحل بالإنسان أعظم من الجهل.» (عطار، ۲۰۰٤م: ۳٥۱) ومن العلماء من يعتبر العلم أربعة أقسام: «علم بنى آدم، وعلم الملائكة، وعلم المخلوقات والموجودات، وعلم الله تعالى وهو العلم المكنون.» (الهمدانى، ۲۰۱۰م: ٥) ويرى مؤلف مصباح الهداية مستنداً إلى آية النور: ﴿أنَّ العلم نور يمنحه الله لمن يشاء من عباده﴾ (النور: ۳٥) والعلم شىء يمتاز به الإنسان عن سائر المخلوقات لأنَّه أساس المعرفة: «المقصود بالعلم نور مقتبس

---

۱. دو مرد است مردم: توانا ودانا جز اين هركه بينى به مردمش مشمر

(الناس نوعان قادر وحكيم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن مشكاة النبوة فى قلب العبد يهتدى به إلى الله تعالى وهذا العلم وصف خاص للإنسان وإدراكاته الحسية والعقلية خارجة عنه، والفرق بين العقل والعلم أن العقل نور فطرى يميز الصلاح عن الطلاح، والخير عن الشر وهو مشترك بين المؤمن والكافر أمّا العلم فهو خاص بالمؤمنين.» (عز الدين كاشانى، ١٩٩٣م: ٥٦-٥٧)

«ويقسم العلم من حيث الإطلاق والتحديد إلى نوعين: علم الخالق وعلم المخلوق؛ فعلم الله الخالق لا ينتهى مطلقاً ولا يزول، أمّا علم الإنسان المخلوق فهو زائل: علمه صفته وبه قائم وليس لصفته نهاية وعلمنا صفتنا وبنا قائم وصفاتنا محدودة.» (هجويرى، ١٩٥٧م: ١١٣) وقد أشار ابن عربى فى اختلاف العلم والمعرفة إلى هذا التقسيم قائلاً: «المعرفة خاصة بالوحدانية وهى أشرف صفات الواحد الأحد. أمّا العلم فتارة يعود إلى الوحدانية وطوراً إلى غيرها.» (ابن عربى، ٢٠٠٢م: ٦٣٦) كما يرى عين القضاة «بأنَّ المعرفة فى الدنيا بذرة لقاء الله تعالى فى الآخرة.» (عين القضاة، ٢٠١٠م: ٥٦)

## العلم وأنواعه من وجهة نظر مولانا جلال‌الدين الرومى

درس جلال‌الدين الرومى العلم من وجهات نظر مختلفة، ولم يخالف المعرفة الظاهرية التى عبر عنها العارفون بالعلم ولكنّه اعتبر أنَّ بلوغها يستدعى تهذيب الأخلاق، كما رجح البصيرة على المعرفة: «قال مرة لفقيه جاء ليؤدى الاختبار: ابق بعد ذلک عالماً وابدأ سعيک لکى تصبح بصيراً.» (زرين كوب، ٢٠٠٥م: ٣٢٩) ويعتبر أنَّ الإنسان الكامل هو من تحرر من قيد الجسد وصقل الروح وبلغ هذا النوع من العلم، كما يرى بأنَّه يجب تعلم العلم الذى لا حاجة بنا لتركه:

پس چرا علمى بياموزى بمرد    كش ببايد سينه را زآن پاک کرد؟

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٣/١١٢٦)

- فلماذا تتعلم العلم الذى ستتخلى عنه فيما بعد.

ويعتبر مولانا أنَّ العلم الحقيقى يتمتع به أنبياء الله وأولياؤه وهو يحصل عبر المعرفة التى تنجم عن الوحى، والكشف، والشهود، والمكاشفة والتى تختلف عن المعرفة التى تحصل عبر العقل. إنَّ العلم يترافق مع شهود المعرفة، وبدونه لا يمكن اختيار السبيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقیقی للحیاة وبلوغ الکمال، وهو العلم المناسب لمن یبتغی الکمال حیث یرشده إلی معرفة ذاته:

جان جمله علمها این ست، این    که بدانی من کی ام در یوم دین[1]

(المصدر نفسه: ٣/٢٦٥٥)

- إنَّ جوهر هذه العلوم وغایتها تتمثل فی معرفتک لی یوم الدین.

وقیل فی الفرق بین العلم والمعرفة: «العلم ناتج عن العقل والفکر، أمّا المعرفة فهی ناتجة عن البصیرة والتی تحصل عن الجهاد والریاضة.» (یثربی، ٢٠٠٨م: ٢٠٦) کما یعتبر مولانا أنَّ المعرفة ثمرة الزهد:

جان شرع وجان تقوی عارف است    معرفت محصول زاهد سالف است

زهد اندر کاشتن کوشیدن است    معرفت آن کشت را رویيدن است

(المصدر نفسه: ٦/٢٠٩٥-٢٠٩٦)

- العارف روح الشریعة وروح التقوی والمعرفة نتیجة الزهد.

- الزهد غرس شجرة الجهاد والریاضة، والمعرفة ثمرة تلک الشجرة.

ویعتقد مولانا بأنَّ العلم غیر مذموم بذاته، لکنَّ المذموم هو نتائجه التی تتمثل فی التکبر، والغرور، والحسد والتی تصیب العلماء غیر المهذبین وتنتاب المجتمع ولا تعود علیه بفائدة. ولذلک فقد قال رسول الله صلی الله علیه وسلم «أعوذ بک من علم لا ینفع» والعارف یمدح العلم الذی یقترن بالعمل وإلّا فإنَّ «المتعبد بلا فقه کالحمار الذی یدور بالطاحونة.» (هجویری، ١٩٧٩م: ٤٩٨/١٩-٢٠) والعلم المکتسب بناءً علی قبول الخلق علم مذموم:

چون پی دانه، نه بهر روشنی است    همچو طالب علم دنیای دنی است

طالب علم است به هر عام وخاص    نی که تا یابد از این عالم خلاص

(المصدر نفسه: ٢/٢٤٣٦)

- إنَّ البحث عن الجوهر فی طریق مظلمة کطلب الإنسان للعلم الدنیوی.

١. «یعبر روزبهان بقلی عن المعرفة بالعرفة الربوبیة فی کتاب شرح الشطحیات قائلاً: المقصود بالمعرفة الربوبیة معرفة الله تعالی وقد عبر عنها بالحکمة الخاصة بالمؤمنین وهی ضالة المؤمن.» (بقلی، ١٩٦٥م: ٣٩)

– لن ينجح طالب العلم عاماً كان أم خاصاً إلّا عند تحرره من هذا العالم.

كما يرى مولوى بأنَّ الإنسان يتميز عن الحيوان بالظن والعلم واليقين الناجم عن العقل والفكر، رغم أنَّ تلک المزايا مصنفة ضمن درجات ويشير إلى السبل المتنوعة التى يمكن عبرها بلوغ العلم والمعرفة:

### ١. الظن والخيال

الظن فى اللغة معروف وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا الظن الذى لا يبلغ بالإنسان مكاناً: «وما لهم به من علم إن يتبعون إلّا الظن وإنّ الظن لا يغنى من الحق شيئاً» (النجم: ٢٧–٢٨) و يعتقد مولوى أنَّ الظن، والعلم، واليقين سبل ثلاثة لإثبات التمايز بين الإنسان وسائر المخلوقات ويرى بأنَّ الظن سبيل ضعيف لإدراک الحقائق ويستند إلى الآية الكريمة أعلاه:

از حق اِن الظن لايَغنــى رسيد    مركب ظن برفلک‌ها كى دويد

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٣٤٥٨/١)

– لا يمكن للظن أن يبلغ بک الحقيقة فمتى بلغ الظن بصاحبه العلا؟

لا يتمتع الظن بالقدرة على بلوغ الحقائق، ولا يخلو ما يبلغه بصاحبه من الخلل والخطأ. لا ولا يتمتع الوهم والفكر والشعور كذلک بقدرة تذكر حيث يلجأ مولانا إلى التمثيل والتشبيه لكى يبين لنا عجزها فيشبه الوهم والظن بالقصبة عديمة الروح التى يركبها الطفل دون أن يكون موجهاً جيداً لها. وبما أنَّ عجز هذا المركب أمر جلى، فلا يعتمد عليه طلاب الحقيقة لأنَّه ليس أكثر من خيال لن يبلغ بهم المكان المطلوب:

وهم و فكر و حس و ادراک شما    همچو نى دان مركب كودک هلا

(المصدر نفسه: ٣٤٦١/١)

– إنَّ الوهم، والفكر، والشعور كالقصبة التى يركبها الطفل دون إتقان.

ويشبه العلم بالطائر ذى الجناحين مقارناً إيّاه بالظن الذى يعتبره طائراً بجناح واحد ويقدم لنا هذا التشبيه بصوره الشعرية العرفانية، ويرى بأنَّ الظن لو تحول إلى علم فسوف يحلق بصاحبه إلى العلا. ولا يمكن للظن أن يماثل العلم فى قدرته:

علم را دو پر، گمان را یک پر است | ناقص آمد ظن، به پرواز ابتر است
باز بر پـرد دو مرغ یک پر زود | افتد سـرنگون گامـی یا فزون
افت وخیزان می‌رود مرغ گمان | بـا یکـی پر بـر امید آشـیان
چون ز ظن وارست، علمش رو نمود | شد دو پر آن مرغ یک پر، پر گشود[١]

(المصدر نفسه: ٣/١٥١١–١٥١٤)

– العلم طائر ذو جناحين والظن طائر ذو جناح وحيد ولذلک کان الظن ناقصا وأبتر.
– لن يستغرق الأمر طويلاً حتى يسقط الطائر وحيد الجناح حتى لو تقدم خطوتين أو أكثر.
– وطائر الظن ذو الجناح الوحيد يطير مترنحاً دون سبيل آملاً بلوغ غايته.
– فإذا تحول من الظن إلى العلم فسوف يتحول جناحه الوحيد إلى جناحين اثنين.

## ٢. العلم

استعان مولوی بالمعارف الإسلامية فی أفكاره وشبه العلم على اتساعه بالبحر المترامی الأطراف وتطرق إلى هذا البحث بالاستعانة بالحديث الشريف، فاستند فی وصفه لاتساع العلم إلى الأحاديث المنقولة عن الرسول الكريم بالإضافة إلى ما قاله أمير المؤمنين عليه السلام: «منهومان هما لا يشبعان: طالب العلم وطالب الدنيا.» (نهج البلاغة، الحكمة رقم ٤٤٩)

علـم دریایـی بـی حدوکنار | طالب علم است غواص بحار

١. با دو پر بر می‌پرد چون جبرئیل | بی گمان و بی اگر بی قال و قیل
(المصدر نفسه: ٣/ ١٥١٦)
آدمی را فربهی هست از خیال | گر خیالاتش بود صاحب جمال
(المصدر نفسه: ٢/٥٩٦)
ور خیالاتش نماید ناخوشی | می‌گذارد همچو موم از آتشی
در میان مار و کژدم گر تو را | با خیالات خوشان دارد خدا
(المصدر نفسه: ٢/٥٩٧–٥٩٨)

شرح الأبيات: (يحلق بجناحين مثل جبريل دون تردد؛ إن الإنسان كتلة من الخيال ورغم أنه يعثر على الجمال فی مخيلته إلا أنه لو عرف حقيقة هذا الخيال لأدرک أنه يذوب كالشمع فی النار والله يجعلک سعيداً بما لک من أخيلة حتى لو كنت بين الأفاعی والعقارب)

گرهزاران سال باشد عمر او   او نگردد سيرخودازجستجو
كان رسول حق بگفت اندربيان   ايـن كه منهومان هما لايشبعان

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٦/٣٨٩٤-٣٨٩٦)

- العلم بحر مترامى الأطراف وطالبه غواص؛
- لو أمضى فيه آلاف السنين لما عاد مرتوياً منه؛
- وكما بين رسول الحق فطالب العلم وطالب الدنيا منهومان لا يشبعان.

ولقد ذكر العلم فى مثنوى معنوى بمعان مختلفة فقد وصف الله سبحانه وتعالى نفسه بالعليم ومن هنا تتبين وسعة العلم حسب الحديث النبوى الشريف والفرد الذى يسعى للتشبه بالله تعالى يبلغ العلم الواسع والمقصود بالعلم فى شروح مثنوى المعرفة وليس العلم المكتسب والظاهر. ويقسم العلم بشكل عام إلى دنيوى وأخروى وكل علم ليس بدنيوى فهو أخروى مرشد للإنسان يحرره من هذه الدنيا الظاهرية. علم الآخرة لا يزول بزوال الجسم ويقود صاحبه إلى السعادة الأخروية.

پس دراين قسمت چوبگمارى نظر   غير دنيا باشد اين علم، اى پدر
غير دنيا پس چه باشد؟ آخرت   كت كند زين جا و باشد رهبرت

(المصدر نفسه: ٦/٣٨٩٨-٣٨٩٩)

- يا بنى إذا أمعنت النظر جيداً فى هذا الجزء وجدت أنّ علمك غير دنيوى؛
- فما هو العلم غير الدنيوى؟ إنَّه العلم الأخروى الذى يقودك إلى الكمال.

## العلوم الظاهرية

وصف مولوى العلوم الظاهرية بأسماء متعددة منها العلم التقليدى، والتعليمى، والرسمى، والكلام، والبحث، والكتاب، والعلم الحصولى، والسحر، والفلسفة، والعلم الحيوانى، والشعورى، وغيرها وذكر لكل منها جوانبه المختلفة. المعرفة مزية ترفع الإنسان عن سائر الكائنات ولذلك فقد منح العلم بالأسماء إلى الإنسان وحده، وترك العلم والابتعاد عنه آفة من كبرى آفات الكمال:

آفتى نبود بتر از ناشناخت   تو بر يار و ندانى عشق باخت

(المصدر نفسه: ٣/٣٧٨٢)

- ليست هنالک آفة أکبر من الجهل وعدم المعرفة، فهل من الصواب أن تكون عند الحبيب ولا تعرف كيف تغازله.

وترتكز الحركة والسلوک على المعرفة والتى تعتبر الوادى الثالث من وديان العرفان، وهى التى تستقطب السالک العاشق من المجاز باتجاه المعرفة وتجعل بلوغ الوجهة أمراً ممكناً، شرط التحرر من المجاز، ومن المسلم به أنَّه لا يمكن للعلم الدنيوى أن يبلغ بالسالک وجهته لأنَّ همة السالک ترتبط بتحرره من عالم الحسيات ودخوله العالم الحقيقى ولذلک فإنَّ أى علم يؤدى إلى انشغال الحس والابتعاد عن الحقيقة، علم مرفوض وإذا كانت العلوم الدينية تقتصر على كسب القوت وتشغل الإنسان عن البحث عن الحقيقة فإنَّ صاحبها يبحث عن الدنيا الوضيعة. إنَّ العلم الذى يهتم بجسم الإنسان وهوى النفس يسمى علم أهل الجسد؛ حيث يتحمل طلابه عناء التعلم دون فائدة ترجى وعلم الجسد هو العلم الظاهرى والتقليدى الذى يشكل عبئاً على الإنسان فيسبب له الأذى:

علم‌هاى اهل دل حمالشان     علم‌هاى اهل تن احمالشان

علم چون بر دل زنى يارى شود     علم را برتن زنى مارى شود

(المصدر نفسه: ١/٣٤٦٢-٣٤٦٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- إن علم أهل القلب سند لهم أمّا علم أهل الجسد فهو عبء عليهم.

- وعلم أهل القلب حبيب لهم أمّا علم أهل الجسد فهو يلدغهم كالأفعى.

يبلغ الإنسان العلم الظاهرى عبر تحصيل التعاليم وحفظها؛ كما أنَّ أصحاب العلوم الظاهرية غالباً ما يعانون من الشک والترديد ولا تشكل لهم علومهم هذه إلّا الأعباء الثقيلة. ويذكر الله سبحانه وتعالى هذا النوع من العلوم فى القرآن الكريم ويشبه حامليها بالدواب التى تحمل الكتب ولا تفقه منها شيئاً وهذا النوع من العلوم علم مذموم يشير إليه مولانا بالاستناد إلى الآية الكريمة: ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ (الجمعة: ٥)

گفت ايزد يحمل اسفاره     بار باشد علم كان نبود ز هو

هين مكش بهر هوا اين بارعلم     تا شوى راكب تو بر رهوار علم

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١/٣٤٦٤ - ٣٤٦٧)

– قال الله تعالى بأنَّ من يحمل العلم الذى لا يستفيد منه فهو كالحمار يحمل أسفاراً فلا تحمل هذا العبء إلى كل مكان بل دعه يحملك.

«هذا النوع من العلوم والفنون يبنى الإنسان المادى وهو العلم اللازم لبقاء الدواب. أى أنَّ العلوم الدنيوية تجعل من حياة البشر حياة تشبه حياة الدواب.» (زمانى، ٢٠١٠م: ٤٤٥/٤)

این همه علم بنای آخور است　　که عماد بود گاو و اشتر است
بهر استبقای حیوان چند روز　　نام آن کردند این گیجان رموز

(مولوی، ٢٠٠٦م: ١٥١٨/٤ – ١٥١٩)

– إنَّ العلوم الدنيوية تجعل من حياة البشر حياة تشبه حياة الدواب؛
– ولا شأن لها سوى الحفاظ على حياة الحيوان لعدة أيام.

يعتبر الجهلاء أنَّ علوم الحفاظ على الإنسان الحيوان لعدة أيّام من الأسرار «إنَّ المتبحرين فى رموز العلوم الظاهرية ليس هم من حافز سوى الحفاظ على النفس البهيمة وتعظيمها.» (نيكلسون، ١٩٩٥م: ١٥١٩/٤) وهذا النوع من العلوم عاجز عن كشف الحقائق وهو عماد بقاء الحيوانات ويطلق عليه "الرموز" ولكن لا يمكن بواسطته بلوغ المعرفة الحقيقية وهو يندرج ضمن نطاق علم القيل والقال وبما أنَّه يؤدى إلى التكبر والغرور ويمنع بلوغ الكمال فهو يحجب الطريق عن السالك، وهو ذاته العلم الظاهر عديم الروح الذى لا يهتم إلا بظاهر الأشياء ولا يتبع صاحبه إلا الظاهر ولا يسعى إلا إلى الشهرة:

علم گفتاری که آن بی جان بود　　عاشق روی خریداران بود
گرچه باشد وقت بحث علم زفت　　چون خریدارش نباشد، مرد و رفت

(مولوی، ٢٠٠٦م: ٢٤٤٢/٢–٢٤٤٣)

– العلم الظاهرى عديم الروح ولا يهتم إلا بظاهر أصحابه؛
– وهو حى طالما بقى صاحبه حياً لكنه يزول بزوال صاحبه.

وهذه العلوم ذات مظهر خاص ولكن عدم وجود مشترٍ لها يؤدى إلى زوالها؛ «وهذا ما يشير إلى أنَّها علوم دنيوية لكنَّ العلوم الحقيقية ومعرفة النفس، ومعرفة الله، والمعاد، والقيامة لازمة كانت أم متعدية فهى الحياة ذاتها ولا زوال لها.» (سبزوارى، لاتا:

١٥٢) أمّا علم القيل والقال فهو كاللعبة فى يد الأطفال جذاب ومحبب: «هذا النوع من العلوم لعبة وعمر ضائع بالنسبة لأحوال الفقراء كما قيل فإنما الدنيا لعب. وعندما يبلغ الإنسان أشدّه فعليه أن يترک اللعب؛ وإذا لعب فلن يفعل ذلک أمام الآخرين حياءً منه. إنَّ علم القيل والقال وهوس الدنيا كالتراب فى يد الإنسان وكالرياح التى تهب وتنقل معها التراب والغبار فتتعب العيون ولا تسبب شيئاً سوى الاضطراب.» (مولوى، ١٩٩٠م: ١٤٥) والعلم البحثى والرسمى اسم آخر من أسماء العلم التقليدى وينظر إليه مولوى بعين الاحتقار؛ لأنَّه وبدلاً من الكشف عن المجهول فهو يدخل الإنسان فى متاهات البحث والجدل ويخفى ما هو جلى تحت حجاب الاستدلال والاحتجاج ويمنع العثور على الحقيقة. إنَّ العلم البحثى يثير فضول الباحث والفيلسوف ويمنع السالک من التسليم بمفهوم ومضمون الوحى ورغم أنَّ براهين أهل الكلام تقنع العقل إلّا أنَّ الاعتماد التام على الوحى لا ينجم عن طريق العلم البحثى وقياسات المتكلمين والقيل والقال الخاص بالباحثين والمتفلسفين، وحتى لو كان العلم البحثى مأخوذاً عن علم الأنبياء ولكنه عاجز عن النفوذ إلى ما وراء عالم الحسيات نظراً لارتباطه بالشؤون المعيشية، ولهذا السبب فهو علم حيوانى؛ ورغم هذا يعتبر مولانا أنَّ العلم البحثى كسائر المهن مستوح من الوحى:

جمله حرفتها يقين از وحى بود     اول او ليک عقل آن را فزود

(المصدر نفسه: ١٢٩٧/٤)

- لا شک أنَّ كافة المهن مأخوذة عن الوحى وأولها العقل.

وينسب مولانا منشأ العلوم المادية والبحثية كالفلک والطب إلى الوحى وهى أساس استمرار الحياة البشرية ويعتقد أنَّ العقل البشرى يتطرق إليها بعد تلقى المبادئ والأصول:

ايـن نجـوم و طب وحى انبياسـت     عقل‌وحس‌را سوى‌بى سوره‌كجاست

(مولوى، ١٣٨٥ش: ١٢٩٤/٤)

- إنَّ الفلک والطب من وحى الأنبياء، تسير بالعقل على غير هدى.

ويعتبر مولانا أنَّ هذه العلوم شيء لا يذكر من بستان العلوم الإلهية ويطلق عليها ساخراً العلوم الطريفة لأنَّها المطلوبة من قبل الإنسان وتمنع بلوغ العلم الحقيقى والأصل والمنشأ:

علم‌هـای بامـزه‌ی دانسـت همان    زان گلستان یک دو سه گل دسته دان

(المصدر نفسه: ٦/٤٦٦٤)

- إن تلک العلوم الطريفة ليست إلّا زهرة من بستان العلم الحقيقی.

وقد ذكر العلم التقليدی والبحثی فی مثنوی بشكل متكرر، وتم التأكيد على ارتباطها بالدنيا وبعدها عن السماء السابعة:

خرده کاری‌های علم هندسـه    یا نجوم و علم طب و فلسـفه

که تعلـق با همین دنییسـتش    ره بـه هفتم آسمان‌بر نیسـتش

(المصدر نفسه: ٤/١٥١٦-١٥١٧)

- إن علوم الهندسـة، والفلک، والطب، والفلسـفة، وغيرها من العلوم المرتبطة بهذه الدنيا بعيدة عن السماء السابعة.

ومن البشـر من يلجأ إلى السحر لكی ينجز أشياء عجيبة ومذهلة لكنَّ مولوی يرى تلک الفنون فی منزلة واحدة مع الفلسفة:

علم نیرنجات و سحر و فلسفه    گرچه نشناسـند حـق المعرفه

لیک کوشیدند تا امکان خود    برگذشـتند از همه اقران خود

(المصدر نفسه: ٥/٢٧٦٤-٢٧٦٥)

- العلم نجاة، والسحر والفلسفة رغم أنهما لن يبلغان حق المعرفة إلّا أنَّهما يحاولان التفوق على أقرانهما.

فی هذا النوع من العلوم يسـعى العالم إلى المعرفـة الحقيقية بين الكتب ولكنَّ العلم الحقيقـی ليس موجوداً فی الكتب كما أنَّ حـلاوة الحقيقة لا تأتی من الحلوى[1] ويطلق على هذا العلم الحصولی الذی يقابل العلم الوهبی، اسـم علم الدراسة: «علم الدراسة هـو العلم الذی لا يمكن العمل به مالم تتم قراءته وتعلمه.» (سـجادی، ٢٠١٠م: ٥٩١) وينشـأ العلم الحصولی من الشعور وهو يمنع الإنسان من بلوغ اليقين ومن هذا المنطلق لا يمكن لأهل الشـعور أن يسـمعوا الصوت الذی يطن فی آذان الأنبياء. إنَّ علم أهل

١. علم جویی از کتب‌ها ای فسـوس    ذوق جویی تو ز حلوا ای فسوس

(المصدر نفسه: ٥/٣٥٧٩) (لن تبلغ العلم من خلال الكتب ولن تذوق حلاوة الحقيقة من الحلوى)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعور يوفر لهم المهن للعمل بها لكنه يمنعهم من تذوق العلم الحقيقى:

علم‌هاى اهل حس شد پوزبند    تا نگيرد شير زان علم بلند

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١٠٢٢/١)

- إنَّ علوم أهل الحس والشعور تشبه إغلاق الفم عن الارتواء بمياه الحقيقة.

نشنود آن نغمه ها را گوش حس    كز ستمها گوش حس باشد نجس

(المصدر نفسه: ١ /١٩٣١)

- لا يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذى يطن فى آذان الأنبياء.

يأتى العلم الظاهرى عن طريق الحفظ ولذلك فهو تقليدى وتعليمى ويجول ضمن نطاق المادة فحسب كما يلبى حاجات البشر. تؤدى هذه العلوم إلى عزة الروح وتشبه السلع التى يستأمن عليها الإنسان بينما يعتقد أنَّها نشأت عن وجوده غافلاً عن أن العلوم التقليدية مفروضة:

علم تقليدى بود بهر فروخت    چون بيابد مشترى خوش برفروخت

(المصدر نفسه: ٣٢٧٥/٢)

- العلم التقليدى كبيع السلع إلى الزبائن حيث يفرح صاحبه بمجيئهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ ما أدّى بمولانا إلى اعتبار العلم التقليدى وبالاً على صاحبه هو أنَّ صاحبه يعتبره أداة لصيد العامة وجذبهم وعندما يعرض زبائنه عنه يستاء مما يشكل حاجزاً بينه وبين الحقيقة ويمنعه من التحرر من عالم الحسيات: «إنَّ العلم الذى يؤدى إلى اجتذاب الخلق وطلب الشهرة بين العامة يسبب التعب للإنسان ويضغط على روحه كالصخرة ويمنعها من التحليق.» (زرين كوب، ١٩٩٤م: ٥٢٦)

وعلى كل حال يشبه صاحب العلم البحثى الطائر العالق بالمصيدة والذى يحاول الهرب منها غافلاً عن عجزه عن الطيران:

همچو مرغى كو گشايد بند دام    گاه بندد تا شود در فن تمام

(المصدر نفسه: ٣٧٤٦/٢)

- إنَّ صاحب العلم الدنيوى كالطائر الذى علق فى المصيدة يحاول التحرر منها.

يشبه مولانا العالم المغرور بالطفل الذى يعتبر ملابسه مثل العنان ويتخيل أنَّه يمتطى

مركباً ولكنه فى الحقيقة هو الذى يمتطى، فيحذر مولانا قائلاً:

باش تا روزى كه محمولان حق　　اسب تازان بگذرند از نه طبق

(المصدر نفسه: ٣٤٥٥/١)

ويشبه صاحب العلم الذى تقيده الحواس الظاهرية بالدودة التى لا ترغب بالخروج من التفاحة وبالتالى تغفل عن العالم الخارجي، والسموات، والأرض مثل التفاحة أمّا صاحب هذا العلم الذى تقيده الحواس الظاهرية فهو مثل الدودة:

آسمان‌ها و زمين يک سيب دان　　كز درخت قدرت حق شد عيان

(المصدر نفسه: ١٨٦٩/٤)

- العلم الذى تقيده الحواس الظاهرية كالدودة التى لا ترغب بالخروج من التفاحة وبالتالى تغفل عن العالم الخارجي والسموات والأرض.

وهنالک حكايات فى مثنوى تشير إلى رفض العلم البحثى وتأييد العلم الواقعى الذى يحجبه الوهم والظن ومنها قصص الروم والصينيين فى علم الرسم والتصوير، والنحوى وحارس السفينة، والأطفال ومعلم القرآن، وموسى والراعى، وقصة زيد وسؤال الرسول وغيرها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

### العلوم الباطنية

من وجهة نظر مولانا، يتكون العالم من الأضداد وكما يقال فالشىء يعرف بضده وبذلک يعرف النور بالظلمة والفرح بالترح ولأنَّ الله تعالى ليس له ضد فلا يمكن إدراكه.

پس نهانى‌ها به ضد پيدا شود　　چون‌كه حق‌را نيست‌ضد پنهان‌بود

(مولوى، ٢٠٠٦م: ١١٣٧/١)

- وبضدها تتميز الأشياء لكنَّ الله ليس له ضد ولذلک فهو مستتر.

إنَّ معرفة الله تعالى خارجة عن مقدرة الحواس الظاهرية والباطنية للإنسان فكما قال رسول الله عليه الصلاة والسلام: «ما عرفناک حق معرفتک» وعلى كل حال فالعلم والمعرفة من وجهة نظر مولانا درجات وكلّما ابتعدا عن الحواس الظاهرية واقتربا من مجال العين ارتقيا إلى معرفة الله والكمال الحقيقى ولذلک فهو يرى أنَّ

التوقف ضمن نطاق الحس يحرم الإنسـان من إدراک العين ولن يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذى يطن فى آذان الأنبياء.

نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس    كز ستم‌ها گوش حس باشد نجس

(المصدر نفسه: ١/١٩٣١)

– لا يمكن لأهل الشعور أن يسمعوا الصوت الذى يطن فى آذان الأنبياء.

ويرى بأنَّ للعارفين وراء عالم الحس ساحة من السعادة يعودون إليها وينحصر هممهم بترک الدنيا والعودة إلى موطنهم الأولى وأنَّهم مسـتعدون لنيل الكمال والمعرفة. ويعتقد بأنَّ سبيل النجاة يتمثل فى ترک الملذات الدنيوية لأجل بلوغ المكان المطلوب، ولذلک تلزمه العلوم التى توصله إلى ذلک المكان؛ فالعلوم التى ترتكز على الحواس الظاهرية لا يمكنهـا أن تبلغ بالإنسـان مكاناً ويرى أنَّ وراء العلم الظاهرى وعى غير مكتسـب ورحمة ونور يدخل قلب العبد. ولأجل معرفة أوسـع مـن المعرفة الظاهرية، يلزم الألم، والألم يسـتلزم الوعى وهذا ما يدخل إلى قلب الإنسـان معرفة الحق تعالى حيث يقول سبحانه: ﴿علم آدم الأسماء كلها﴾ (البقرة: ٣١)

اى برادر تو همه انديشـه‌اى    ما بقى خود استخوان و ريشه‌اى

http://Archivebeta.Sakhrit.com

(المصدر نفسه: ٢/٢٧٨)

– أيّها الإنسان لا أهمية لجلدک وعظمک فإنک حىّ بالأفكار.

ويعتبر مولوى مفسـراً الآية الكريمة أنَّ الإنسـان هو المخلوق الوحيد الذى تشرف بمعرفة الأسماء كلها ولذلک يصفه بعبارة علم الأسماء:

بوالبشـر كـو علم‌الاسما بگسـت    صد هزاران علمش اندر هر رگست

(المصدر نفسه: ١/١٢٤٠)

– الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى تشرف بمعرفة الأسماء كلها.

«"الأسماء" عبارة عن حقيقة الأشـياء وهى المعنى الذى تحمله فى علم الله.» (زرين كوب، ١٣٨٤ش: ١٣) لقد خص الله تعالى خليفته بعلم غير سـائر المخلوقات والحقيقة هى أنَّ كل شـىء مآله إلى الله والإنسـان الذى يتبع هذا العلم ورغم ما جاء فى الآية الكريمـة ﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾ (الإسـراء: ٨٥) إلّا أنَّ الله تعالى يطلعه على

حقائق الأمور حسبما تقتضى الطاقة البشرية. ويقول مولانا فى تفسير الآية الكريمة ﴿لاعلم لنا إلا ما علمتنا﴾ (البقرة: ٣٢) أنَّ العلم الذى يمنحه الله تعالى للبشر هو العلم اللدنى وهو العلم الحقيقى وكل علم سواه ينبغى أن يطرد من القلب، وفى تفسير آخر لمعنى تعليم الأسماء لآدم، يعتبره وحياً دون كلام وبعد خلقه من الطين والماء ودخوله حجاب الجسم، احتجبت معانى الأسماء خلف الكلام:

علم الاسما بد آدم را امام ليک نه اندر لباس عين و لام

(مولوى، ١٣٨٥ش: ٤/ ٢٩٧٠)

– علم الله الإنسان الأسماء كلّها لكنَّ الأسماء احتجبت عنه خلف حجاب الجسد.

أمّا بالنسبة لأهمية المعرفة، ففى تفسير الآية الكريمة ﴿إنا عرضنا الأمانة﴾ (الأحزاب: ٧٢)، يعبر عن الأمانة الإلهية بالمعرفة والنفخة الربانية والنفس الذى لا ينتهى ولا يمكن لأحد أن يتلقاها سوى الإنسان:

خود ز بيم اين دم بى منتها بازخوان فأبين أن يحملنها

(مولوى، ١٣٨٥ش: ١/ ١٩٧٠)

– لا يمكن لأحد أن يحمل الأمانة الإلهية إلّا الإنسان حيث أبت الجبال أن تحملها.

إنَّ العلم المطلوب للعارف هو العلم الذى يبلغ به الحقيقة ويحرره من هوى النفس والحسيات، وهو علم كشفى وتحقيقى يتجانس مع الوحى ولا ينفيه ولا يدع مجالاً للشك، وهو مبنى على الكشف والشهود ويشبه المركب الذى يحلق بصاحبه الذى أعرض عن الدنيا إلى الأعالى.

مشترى علم تحقيقى حقست دايما بازار او با رونقست

(المصدر نفسه:٢ /٣٢٧٦)

– إنَّ سوق العلم البحثى مزدهر دائماً وزبائنه كثيرون.

والعلم الكشفى، ينقذ صاحبه يوم الموت ويحرره من عواصف الهلاک والضلال. ويطلق على هذا العلم اسم علم الفقر أو علم المحو ويبينها مولانا فى حكاية النحوى وربان السفينة حيث يدفع رجل نحوى بعلمه إلى ربان السفينة وفى لحظة يعتريها التهديد بخطر العاصفة، يمثل علم النحو بمهارة السباحة حيث يلقى السالک فى هذا النوع من

العلم بنفسه إلى البحر ويبلغ حقيقة المحو والفقر وينال البقاء بعد الفناء:

زين همه انواع دانش روز مرگ    دانش فقرست ساز راه و برگ

(المصدر نفسه:١/٢٨٤٩)

- إنَّ علم يوم الموت زينة لكل أنواع العلم وبقاء بعد فناء.

ورغم أنَّ هذه المعرفة لا تبلغ علم الأنبياء، إلّا أنّها من الوحى وعلم الأنبياء خلافاً للمكاشفة يلج قلب العارف خلال أطوار الكمال ولا يحدث ذلك إلا بجهاد النفس وتزكيتها حتى أنَّه قوة قدسية يمنحها الله لبعض عباده وهى تقتضى الحكمة وترتكز إلى الضرورة الناجمة عن الاختلاف فى مراتب العقول والنفوس، والتصوف يعبر عنها باسم وحى القلب:

از پى روپوش عامه در بيان    وحى دل گويند آن را صوفيان

(المصدر نفسه: ٤/١٨٥٣)

- الحكمة ترتكز إلى اختلاف مراتب العقول والنفوس، ويسميها المتصوفون بوحيالقلب.

إنَّ علم أهل القلب مركبهم ومن هذا المنطلق يقال بأنَّ أهل القلب يمتطون علمهم[1] الذى يقودهم إلى الحق. وهذا العلم ينجم عن الكشف وهو معين وناصر لصاحبه ويبلغ به الشهود ويبين له الحقائق. إنَّ اكتساب العلم الحقيقى بالحواس الظاهرية أمر غير ممكن، لأنَّه يستدعى وجود قلب قوى وبصيرة ولبلوغه يجب أن يستعين المرء بالحواس الباطنية «إنَّ مصدر العلم هو القلب وظهوره يتعلق بالحفاظ على آدابه تعالى، فاعلم إذن أنَّ مصدر العلوم كافة هو الذات الإلهية.» (عز الدين كاشانى، ١٩٩٣م: ٦٠)

علمهاى اهل دل حمالشان    علمهاى اهل تن احمالشان

علم چون بر دل زنى يارى شود    علم را برتن زنى مارى شود

(المصدر نفسه:١/٣٤٦٢-٣٤٦٣)

١. «العلم الحقيقى مثل الحصان المطيع الذى يقود صاحبه إلى المكان المطلوب ويساعد على التقليل من أعباء الروح حيث يستفيد صاحبه منه. يقول مولوى: يجب التخلص من عبء العلم التقليدى لبلوغ مرتبة العرفان والكمال وعندما يصل المرء إلى تلك المرتبة تسقط عنه أعباء العلوم والمعارف المكتسبة.» (همايى، ١٩٩٥م: ١/٤٣٩)

أمّا علم سبيل الحق فهو العلم المنزل وأهل القلب على دراية به وبحقيقته. وهذا هو علم منازل السلوك بذاته حيث يمكن للعارفين فقط أن يبلغونه عبر القلب:

علـم راه حـق و علم منزلش　　صاحب دل داند آن را يا دلش

(المصدر نفسه: ٤/١٥٢٠)

- العلم سبيل الحق ومكانه فى القلب إن أدركه صاحب القلب.

والعلم الإلهى يلج أحياناً روح الإنسان ولا يحتاج إلى التعلم وإنفاق الوقت لتعلمه ويعبر عنه بالعلم اللدنى وهو العلم الذى يبلغه العبد دون وساطة من ملك أو رسول كما جاء فى الآية الكريمة ﴿وآتينا من لدنا علماً﴾ (الكهف: ٦٥) «ومصدره الله سبحانه وتعالى حيث يبلغه أهل القرب بواسطة التعليم الإلهى والتفهيم الربانى وليس من خلال الأدلة العقلية والشواهد النقلية.» (تهانوى، ١٨٦٢م: ٢ /١٠٦٦) وهو العلم ذاته الذى أشار إليه تعالى فى سورة النور والذى ينير به قلب من يشاء من عباده كما أنَّه العلم الذى يتمتع به الأنبياء.

«وينشأ علم الأنبياء عن الوحى والإلهام. الإلهام لغةً يعنى الإعلام المطلق وشرعاً عبارة عن إلقاء معنىً خاص فى القلب عن طريق الفيض الذى يلج القلب من الغيب.» (المصدر نفسه: ٢ /١٠٦٦) «أمّا الوحى فيحصل بوساطة وقد استخدمت مفردة التفهيم بالنسبة للأنبياء بمعنى الوحى وتفهيم النفس هو الإلهام ذاته. ومن هذا المنطلق ينسب خواجه عبدالله أنصارى الإلهام إلى الرسل ويطلق عليه الوحى.» (سجادى، ٢٠١٠م: ١٢٦)

همچنان كه وسوسه و وحى الست　　هر دو معقولاند، ليكن فرق هست

(مولوى، ١٣٨٥ش: ٣/٣٤٩١)

- الوسوسة والوحى موجودان كلاهما إلّا أنَّهما مختلفان.

إنَّ المعرفة التى تحصل عن طريق الوحى، والإلهام، والشهود، والمكاشفة تتميز عن المعرفة التى تحصل عن طريق العلم والعقل، لأنَّ الثانية معرفة سطحية ولا تتمتع بالمقدرة على رؤية الحقيقة، والأنبياء بشر ذوو قدرة وعلم متميزين، وبصيرتهم تبلغ الحقيقة.

صورت پنهان و آن نور جبين　　كرده چشـم انبيـا را دوربين

نور آن رخسـار برهاند ز نار　　هين مشـو قانع به نور مستعار

(المصدر نفسه: ٤/٣٢٢٤-٣٢٢٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الأنبياء بشر ذوو قدرة وعلم متميزين، وبصيرتهم تبلغ الحقيقة فيجب على الإنسان أن لايقتنع بالعلم المستعار.

إنَّ العلم الذى يأتى عن طريق الرؤية والمكاشفة والشهود لا يعتريه الشك والترديد وهـو أسمى مرحلة من مراحل اليقين، ففى هذه المرحلة من العلم يحل العيان محل الخبر وبلـوغ اليقين يسـتلزم الرؤية والشـهود أى أنَّ المعلوم إذا لم يدخل مرحلة المشـاهدة والعيان فسـوف يبقى فى مرحلة الظن والشـك، والزاهد صاحـب العلم الإيمانى فى مرحلـة العلم وعندما يتحول إلى بصيرة ويقوى بطعم المعرفة يخرج من مرحلة الشـك ويبلغ مرحلة اليقين وذلك من خلال التحرر من الأوصاف الجسـمانية وهذا النوع من العلم علم الأنبياء وهو علم لدنى مصدره الله تعالى وهكذا تخرج حقائق الدين وأسرار الشريعة إلى الشهود. ومن هذا المنطلق فإن علم اليقين فى القرآن يؤدى إلى عين اليقين:

دید زاید از یقـین بی امتهال    آنچنانک از ظن می‌زاید خیال

(المصدر نفسه: ٣/٤١٢٥)

- إن علم اليقين فى القرآن ينتهى إلى عين اليقين كما ينتهى الظن إلى الخيال.

«يعتبر مولانا أنَّ من يستسـلم لإغراء الخلق أو قوة الوهم الناجمة عن تعظيم الخلق وتكريمهـم أو لومهم، هو مظهر من مظاهر الحمق والجهل كما فى حكاية الأطفال ومعلم الكتاب، فعندما يسألون عن الفرق بين الحق والباطل يشير إلى الأذن على أنَّها الباطل وإلى العين على أنَّها الحق لأنَّ اليقين يحصل بواسطتها وهذه فى الواقع كناية عن أنَّ عين اليقين مشاهدة قلبية ورؤية كشفية. واليقين عبارة عن العلم الذى لا يراود صاحبه شك فيه ولليقين درجات هى علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين.» (هجويرى، ١٣٣٦ش: ٤٩٧) ومـن وجهة نظر القرآن، اليقين ثلاثة أنواع هـى علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين. ﴿كلا لو تعلمون علم اليقين﴾ (التكاثر: ٥) ﴿ثم لترونها عين‌اليقين﴾ (التكاثر: ٧) والعلم المقترن باليقين علم لا ينتابه شـك أو ترديد: :«يرى العارفون بأنَّ اليقين عبارة عن ظهور نور الحقيقة فى حالة كشـف حجب البشـرية بشـهادة الوجد والطعم وليس بدلالة العقل والنقل وما دام خلف الحجاب فهم يعتبرونه نور الإيمان ولأنَّه مكشوف عن الحجاب يعتبرونه نور اليقين.» (عزالدين كاشـانى، ١٩٩٣م: ٥٢) جاء فى تفاوت العلم

واليقين: «إنَّ ما تراه العين علم وما يراه القلب يقين.» (سجادی، ۲۰۱۰م: ۵۰۱) وقد أشار مولانا إلى آيات من القرآن الكريم تتطرق إلى أنواع اليقين كما يذكر نوعى العلم المذكورين فی سورة التكاثر:

دید زاید از یقین بی‌امتهال  آنچنانک از ظن می‌زاید خیال
در الهیکم بیان این ببین  که شود علم‌الیقین عین‌الیقین

(مولوی، ۱۳۸۵ش: ۳/۴۱۲۵-۴۱۲٦)

ومنهم من اعتبر علم اليقين علم الإيمان لأنَّه يؤدی إلى تبديل العلم إلى بصيرة: «عندما يبلغ علم الإيمان الذی يعد الزاهد من أهله مرحلة اليقين يرتقی من مرحلة العلم إلى مرحلة البصيرة. وفی تلك الحالة يتعرف الزاهد إلى طعم المعرفة وعندها يرى صورة الواقع التی يعبر عنها بالمشاهدة والبصيرة من خلال ما يسمى باليقين ويختص بأهل المعرفة فی تجربة الشهود والمكاشفة. ومن هذا المنطلق يبلغ علم اليقين الذی أشير إليه فی القرآن الكريم بصاحبه عين اليقين عندما تبلغ معرفته حد البصيرة والمشاهدة وكماله فی ذلک.» (زرين كوب، ۱۳۷۳ش: ۱/۵۳۰) الحجة والبرهان لأجل إثبات أمر ما للآخرين وإذا لم يقبل المستمع هذا الأمر فمن الممكن أن يعرض عنه وبما أنَّ علم اليقين يزيل الحجب عن الرؤية الباطنية «فإنَّ العارف الذی بلغ المعرفة عن طريق المكاشفة وحصل على علم اليقين لن يفكر بإعراض المستمع ولأنَّ إشارة لو كشف الغطاء ما ازددت يقيناً تنتقد نفسها فلو أيده كل الخلق لما زاد يقينه ولو اعتبره الناس ضالاً فلن تهتز شعرة من يقينه.» (المصدر نفسه: ۱/۵۳۰) والعلم الحصولی نابع عن الشعور ويقف بصاحبه فی هذه المرحلة ويمنعه من بلوغ العلم الحقيقی وعلم اليقين. والعلم البحثی يشبه كمامة الفم التی تمنع العجل من رضاعة حليب أمه، وبذلک فإنَّ الباحثين بعلمهم البحثی محرومون من الارتواء بحليب علم الدين الذی يؤدی إلى تنمية الباطن. والحليب هنا فی الحقيقة تعبير عن العلم الذوقی الذی يهبه الله تعالى ويطلق عليه العلم الوهبی. «قال النبی صلى الله عليه و سلم: رأيت ان اشرب اللبن حتى خرج الری من أظفاری فأعطيت فضلی عمر فأوّلت ذلک بالعلم.» (المصدر نفسه: ۲/۸٦٤ نقلاً عن مقدمة شرح الفصوص لداود قيصری) العلم الرسمی يحيا بوجود المخاطب لكن العلم الوهبی

ثابت بدونه وهــذا النوع من العلم يمنع الغرور والوهم، بينما يمنع الغرور والعلوم النقلية والمعارف المكتسبة من بلوغ الحقيقة.

ويــرى مولوى أنَّ كل إنســان طالب للعلم بالفطرة لكى يبلــغ به الحقيقة ويبتعد عن القبائح، وهذا العلم هو ضالة المؤمن:

زين سبب كه علم ضاله مومن است عارف ضاله خود است و موقن است

(مولوى، ١٣٨٥ش: ٤٥٢٠/٦)

- إنَّ العلم ضالة المؤمن والعارف ضالة نفسه وهو موقن.

«وهــذا العلم هو الحكمة والحكمة تعنى العلم، والمعرفة، والعرفان. واصطلاحاً تعنى الحكمة العلم الذى يبحث حول حقائق الأشياء بمقدار ما للبشر من طاقة.» (جرجانى، ١٩٩٨م: ٨١) «والحكمــة هــى العمــل بالعلم «لقد أمر الله تعالى رســوله بتعليم الناس الحكمة قائلاً: ويعلمهم الكتاب والحكمة.» (ناصر خسرو، ٢٠٠٥م: ٢٤) «الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها.» (فروزانفر، ٢٠٠٨م: ١٩٥)

پس چو حكمت ضاله‌ى مومن بود آن ز هــر كه بشــنود موقــن بود

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٣٦٠٢/٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها.

والحكمة نوعان :دنيوية و دينية، ومن المؤكد أنَّ مولانا يقصد الحكمة بمعناها الدينى:

حكمت دنيا فزايد ظن و شک حكمت دينى بــرد فوق فلک

(المصدر نفسه :٣٢١٣/٢)

- حكمة الدنيا لا تتمخض إلّا عن الظن والشک أمّا حكمة الدين فتبلغ بصاحبها العلا.

ويمكــن العثور على هذا النوع مــن الحكمة فى القرآن الكــريم «لقد قبل أصحاب رســول الله القرآن وأحكامه بلا تتبع ولا تفحص واعتنقوه ولكنَّ إذا غضضنا النظر عن أصحاب رســول الله فإنَّ حكمة القرآن ضالة المؤمنــين وكل مؤمن يقر ويوقن بضالته» (أنقروى، ١٩٩٥م: ٩٦٧/٢)

حكمت قرآن چو ضاله مومن است هركسى درضاله‌ى خود موقن است

(مولوى، ٢٠٠٦م: ٢٩٢٠/٢)

- حكمة القرآن ضالة المؤمن وكل شخص موقن بضالته.

يرى مولوى أنَّ كافة العلوم الحقيقية كامنة بين الآيات الإلهية وكل من يبحث عن العلم الباطن، والحكمة، والحقيقة فلا بدّ له من التدبر فى القرآن والتفكر فيه، لأنَّ الحكمة هبة ينعم الله بها على من يشاء ويوفر له سبيل بلوغها من العدم، لكنَّ تلقيها يتوقف على قدرة الشخص وليست ممكنة بالتكرار وهى علم يثبت بالعمل به وتحتاج إلى قدرة حيث يصف مولانا هذا الأمر فى أبيات:

گرچه حكمت را به تكرار آورى    چون تو نا اهلى شود از تو برى

(المصدر نفسه: ۲/۳۱۹)

- لن تبلغ الحكمة حتى لو تكررت على أسماعك طالما أنَّك لست أهلاً لها.

## النتيجة

لم ينظر مولانا إلى العلم كمعارف زائدة أو فالمحفوظات الظاهرية لا توفر للإنسان السبيل لبلوغ الكمال والحقائق وكشف المجهولات العينية. فهو يرى بأنَّ العلم الظاهر إذا اقترن بالباطن يبلغ بصاحبه مرتبة اليقين. إنَّ مثنوى معنوى تعليم وتلقين لدرس العشق، العشق الذى ينقذ الإنسان من ورطة النقص والغرور، ويبلغ به الكمال الإلهى ويقتضى ترك الغرور والتكبر والعلوم التى تؤدى إليها والتى لا تتوافق مطلقاً مع هذا العشق. أمّا العلم الدنيوى أو البحثى فبدلاً من أن يصل بالعالم إلى المعلوم، يستتر به فى متاهات البراهين والقياسات، ويضع فى طريقه العديد من العوائق، وفى الحقيقة فإنَّ هذا العلم يمنع طالبه من تحقيق الهدف المنشود ويحل على روحه كوبال لأنَّه يعتبره أداة لجذب العامة ولأنَّه أحياناً يقابل بالرفض فهو يؤدى إلى الاستياء. إنَّ جذب الزبائن وكسب الجاه يمنع هذا العالم من التوجه إلى الحق ويضرب بينه وبين الحق حجاباً، ولذلك فإنَّ العلم البحثى والتقليدى يعتبر ذليلاً وحقيراً، لأنه لا يصل بالعالم إلى الحقيقة ورغم أنَّ مولانا يعتبر العلوم البحثية، والرسمية، والدنيوية صغيرة أمام العلوم الكشفية واللدنية، لكنَّه يرى أنَّ تلك العلوم مستمدة من الوحى وبما أنَّها تتوقف بالظن والخيال فهى تشكل عبئاً ثقيلاً يحمله صاحبه لبلوغ الجاه والمقام كما جاء فى القرآن الكريم:

"كمثل الحمار يحمل أسـفارا". يعتقد مولانا أن أصل العلوم مسـتمد من الله تعالى وأی شیء سوی ذلک فان وزائل.

## المصادر والمراجع


القرآن الكريم.

نهج البلاغه.

ابن‌عربی، محیی الدین. (١٣٨١ش). فتوحات مکیه. ترجمه محمدخواجوی. لاط. لامک: لانا.

ـــــــــ (١٩٩٣ش). تدبیرات الهیه ابنعربی. تحقیق حسن عاصی. لاط. بیروت: لانا.

انقروی، رسـوخ الدين اسماعیل. (١٣٧٤ش). شرح کبیرانقروی برمثنوی معنوی مولوی. مترجم عصمت ستارزاده. لاط. طهران: زرین.

بقلی، روزبهان. (١٣٤٤ش). شرح شطحیات. به اهتمام هانری کربن. لاط. لامک: لانا.

تهانوی. (١٨٦٢م). كشاف اصطلاحات الفنون. لاط. کلکته: چاپ کلکته.

الجرجانی. (١٣٧٧ش). تعریفات جرجانی. ترجمه سید عرب و سیما نوربخش. لاط. طهران: فرزان.

حلبی، علی اصغر. (١٣٨٣ش). جلوه‌های عرفان. لاط. تهران: قطره.

خواجه، ایوب. (١٣٧٧ش). اسـرارالغیوب "شـرح مثنوی معنوی". تصحیح محمدجوادشریعت. لاط. طهران: أساطیر.

دهخدا، علی‌اکبر. (١٣٧٣ش). فرهنگ دهخدا. المجلد١٢و١٣. لاط. طهران: دانشگاه تهران.

زرین کوب، عبدالحسین. (١٣٨٤ش). پله پله تا ملاقات خدا. لاط. تهران: علمی.

ـــــــــ (١٣٧٣ش). سر نی. المجلد١و٢. لاط. تهران: علمی.

زمانی، کریم. (١٣٧٤ش). شرح جامع مثنوی معنوی. الطبعة الثانية. تهران: اطلاعات.

ـــــــــ (١٣٨٩ش). شرح جامع مثنوی معنوی. الطبعة ٢٠. تهران: اطلاعات.

سبزواری، حاج ملاهادی. (لاتا). شرح مثنوی. به کوشش دکتر مصطفی بروجردی. لاط. طهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سجادی، ضیاء الدین. (١٣٧٢ش). مقدمه‌ای برعرفان و تصوف. لاط. طهران: سمت.

سجادی، سیدجعفر. (١٣٨٩ش). فرهنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی. لاط. لامک: طهوری.

عبدالباقـی، محمدفـواد. (١٣٧٤ش). المعجـم المفهرس "لألفـاظ القرآن الكـريم". لاط. لامک: انتشارات اسلامی.

عزالدین کاشـانی، محمودبن‌علی. (١٣٧٢ش). مصباح‌الهدایه ومفتاح‌الكفايه. با مقدمه و تصحیح جلال‌الدین همایی. لاط. لامک: نشر هما.

عطار، شـیخ فریدالدین. (١٣٨٣ش). تذكرة الأولياء. تصحیح وتحشـیه رینولد نیکلسـون. ترجمه مقدمه هاع. روح بخشان. لاط. طهران: اساطیر.

غزالی، امام محمد. (١٣٨٩ش). کیمیای سـعادت. به سـعی و اهتمام پروین قائمی. لاط. طهران:


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشرپیمان.

فاخوری، حنا، وخلیل الجر. (۱۳۷۳ش). تاریخ فلسفه درجهان اسلامی. ترجمه عبدالمحمدآیتی. لاط. طهران: علمی وفرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷ش). احادیث مثنوی. ترجمه و تنظیم حسین داودی. لاط. طهران: امیر کبیر.

قیصری‌رومی، محمد داود. (۱۳۷۵ش). شرح فصوص الحکم. سید جلال آشتیانی. لاط. طهران: امیر کبیر.

کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۷۲ش). مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه. تصحیح علامع جلاالدین همایی. لاط. قم: نشرهما.

کراجکی، محمدبن علی. (لاتا). کنز الفوائد. لاط. لامک: موسسه تحقیقات و نشر معارف اهل بیت.

معین، محمد. (۱۳۷۸ش). فرهنگ فارسی. لاط. طهران: انتشارات امیرکبیر.

مولانا بلخی رومی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۵ش). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. مقدمه عبدالحسین زرین‌کوب. لاط. طهران: صدای معاصر.

ـــــــــــ. (۱۳۶۹ش). فیه مافیه. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. لاط. طهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ. (۱۳۹۰ش). دیوان شمس. تهران: طلایی.

ناصرخسروقبادیانی بلخی، حکیم ابومعین. (۱۳۸٤ش). دیوان اشعار. مقدمه سیدحسن تقی زاده. لاط. طهران: نگاه.

ـــــــــــ. (۱۳۸٤ش). وجه دین. لاط. طهران: اساطیر.

نیکلسون، الن رینالد. (۱۳۷٤ش). شرح مثنوی معنوی مولوی. ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی. لاط. طهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷٤ش). مولوی‌نامه "مولوی چه می‌گوید". المجلد۱ و۲. لاط. طهران: نشرهما.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۳٦ش). کشف المحجوب. تصحیح ژوکوفسکی. به اهتمام محمدعباسی. لاط. طهران: امیرکبیر.

همدانی، عین‌القضاة. (۱۳۸۹ش). عین القضات. تصحیح عفیف عسیران. لاط. طهران: کتابخانه ملی ایران.

یثربی، سید یحیی. (۱۳۸۷ش). عرفان نظری. لاط. قم: بوستان کتاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة - العدد الثاني عشر - شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٥٢ ـ ٣٣

# نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما فی أشعار نازک الملائكة

علی پیرانی‌شال*
زهرة ناعمی**
خديجة هاشمی***

الملخص
اللون يُعَدّ إحدى المكونات الأساسية للصور الحسية عند الشعراء القدماء والمعاصرين، ولجأ الشعراء إلى الاستعانة بالكلمات والرموز اللونية فی صورهم الشعرية وتجسيد المعنى وإبرازه؛ فالشعراء يرسمون بواسطة الألوان الأشياء ويكسبونها إيحاءات جديدة، ومن الشعراء المعاصرين هی نازک الملائكة التی قد قامت بتوظيف الألوان فی أشعارها على مستوى واسع للتعبير عن المشاعر النفسية وعواطفها، والألوان المختلفة تتجلى فی أشعار نازک الملائكة منها؛ اللون الأحمر والأخضر، ولأهمية هذين اللونين وجماليتهما فی أشعار نازک الملائكة، تناولت هذه المقالة دراسة اللون الأحمر والأخضر فی البناء الشعری عند نازک الملائكه بالمنهج الوصفی التحليلی والإحصائی حينما حاولت أن تستشهد بنماذج شعرية دالة على هذين اللونين من أشعارها. وفی تتّبع دلالات الألوان ودرجة تكرارها فی شعرها لاحظنا أنّها تنبثق من حالتها الشعورية من الفرح والحزن ولاتُستخدم الألوان أحياناً فی أشعارها كما هی فی الحياة الواقعية بل يمكن أن يقال إنّ الشاعرة تكاد أن تعقد بين الألوان عقد قران، بحيث يمكن استبدال لون بآخر، لأنّها ذات صبغة جمالية ولها دلالات سياسية واجتماعية، وكثرة اهتمام الشاعرة بالألوان وإعطاء المعانی المختلفة والدلالات الرمزية والجمالية لها، تدلّ على نظرتها الذكية إلى الكون والطبيعة وتأثرها بالأحداث والتطورات السياسية والاجتماعية، والشاعرة فی كثير من الأحيان تربط دلالة اللون الأحمر بالثورة وطلب التحرر من الاستعمار والحب والحياء، والأخضر يأتی بعده ويرادف الحياة وما تحمله من معانی التجدّد والأمل والنماء والخصوبة.
**الكلمات الدليلية**: النقد، الشعر العراقی المعاصر، نازک الملائكة، دلالات اللون، اللون الأحمر، اللون الأخضر.

ARCHIVE

---

*. أستاذ مشارک بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران. Ali.piranishal@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران.
***. خريجة مرحلة الماجستير بجامعة الخوارزمی فی كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين ابويسانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١ تاريخ القبول: ٩٢/١٠/٣٠

المقدمة

الألوان تضفى الجمال والمتعة على حياة الإنسان؛ «اللون جزء من العالم المحيط بنا. وهـو يلازمنا في حياتنا، ويدخل فـي كل ما حولنا. ونحن ننفق على النواحي الجمالية -سـواء في أنفسـنا أو داخل بيوتنا أو خارجها- أضعاف أضعاف ما ننفقه على شؤون المعاش الضرورية. ولا شـّك أن اللون يبرز كواحـد من أهم عناصر الجمال التى نهتمّ بها، ونستعين بآراء المتخصصين والخبراء لتحقيقها.» (عمر، ١٩٩٧م: ١٣)

«لعلّه من المفيد أن نذكر أن نذكر أنّ كثيراً من الديانات أعطت للألوان قيمة خاصّة، واتّخذت لها دلالات رمزية، فالأصفر لون مقدس فى الصين والهند واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر فى اللوحات المقدّسـة فى شـكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية.» (المصـدر نفسـه: ٢١٩) تختلف نظـرة كل عقيدة للـون نتيجة تمايز البيئـات الجغرافية والإقليمية: «والبيئة الجغرافية والإقليمية أيضاً لها أثر فى اختيار اللون، لأنّ كل شـعب يمكـن أن يحبّذ لوناً ويسـتثمره وفقاً لظروفـه البيئية والجغرافية. فمثلاً يعشـق الجاهلى اللون الأخضر لأنه يبحث عن الخصوبة والعشب والكلأ والشجر فى فيافى الجزيرة ولا يحبّ اللون الأحمر لارتباط هذا اللون بالجدب، والقحط، والحرارة، والجفاف، والظمأ.» (قائمى، لاتا: ٣٨٦)

ولأجل الأثر الذى تتركه الألوان فى مشاعر الإنسان، يتباين الأفراد فى الميل إلى لون دون آخر؛ «كما أن ميل الإنسان إلى لون بذاته وتفضيله على غيره يرتبط بمجموعة من الخصائص الفردية أهمّها: اختلاف الأذواق والطبائع، وسرعة التأثير وبطئه، ودرجة هيجان الشـاعر والإحسـاس الفنّى، ونوعيـة اللّون المعبّر عنـه، وقدرته على الجذب والتأثير... .» (مِيدنِى، ٢٠٠٥م: ١١٣) وإنّ اللون جزء هامّ فى نسيج العمل الفنى خاصّة الشـعر: «إنّ اللون لا يمكن أن نعطيه أو نمنحه وجوداً منفصلاً عن باقى عناصر التكوين الأخرى، بل نجد أنّ هذه العناصر مجتمعة داخل السـطح التصويرى، تعطيه وجوداً وتمتدّ معه بطريقة جمالية يصعب تصور اللون مبتعداً عن تجسـيد الجانب التعبيرى فى العمل... .» (الـدّورى، ٢٠٠٢م: ٢٣٧) وفـى الأدب العربى الحديث لاتُسـتعمل الألوان للدلالات الجماليـة فقط، بل تُسـتخدم كأداة رمزية، كما يقول "جون كويـن" (Gohnkwin) فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"بناء لغة الشعر": «إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية، وعلى النحو الخاص كلمات الألوان، فليس هذا -أو فلنقل، فليس هذا فقط- كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرّد إلى المحسوس... والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان، أو بمعنى أدق، لا تحيل إليها إلّا مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية.» (كوين، ۱۹۸۵م: ۲٤۰) وشغلت الألوان حيزاً كبيراً من اهتمام الأدباء لاستخدامها فی النص الأدبی خدمةً للصور الشعرية عندهم وإنّ حضور اللون فی الصورة الشعرية يُعدّ ركناً فنياً أساسياً من الأركان التعبيرية والبلاغية، كما يكون للّون دلالاته المتعددة الفكرية والدينية والثقافية.

وقد اهتمّت نازک الملائكة فی العديد من أشعارها باللون الأحمر والأخضر اهتماماً بالغاً لذلک يبدو أنَّ نقد وهذين اللونين ودراستها فی أشعارها ضروریٌ جدّاً. أمّا هذه الدراسة فتحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تجلّت دلالات اللون الأحمر والأخضر فی أشعار نازک الملائكة؟ كيف تستخدم الشاعرة هذين اللونين فی أشعارها، مباشرة أو غير مباشرة؟ وما دلالة التوزيع اللونی فی أشعارها؟ جدير بالذكر أنّ المنهج الذی اعتمدناه فی هذه الدراسة هو المنهج الوصفی- التحليلی والاحصائی.

## الدراسات السابقة

هناک دراسة مفصّلة لشعر نازک الملائكة تحت عنوان "نازک الملائكة والتغييرات الزمنية" لإيمان يوسف بقاعی، والتی تعتبر أكثر علمية وشمولية. يتطرق فيه الكاتب إلى حياة نازک الملائكة ومسيرتها الأدبية، ويقوم بتحليل مختلف اتجاهات شعرها وموضوعاتها. كذلک كتاب علی الطايی "الكتاب الذهبی (۱) نازک الملائكة" فهی تناولت حياة الشاعرة واتجاهاتها ومعتقداتها كذلک آراء الباحثين والأدباء حول أدبها واتجاهاتها وأساليبها فی الشعر، ومن الدراسات التی تناولت الألوان فی الشعر نخصّ منها بالذكر كتاب "اللون ودلالاته فی الشعر: الشعر الأردنی نموذجاً" لظاهر محمّد هزّاع الزّواهرة، و"الضوء واللون فی القرآن الكريم: الإعجاز الضّوئی-اللونی" لنذير

حمدان، و«اللون فی الشعر العربی قبل الإسلام "قراءة میثولوجیة"» لإبراهیم محمد علی، و"دلالات اللون فی الفن العربی الإسلامی" لعیاض عبد الرّحمن أمین الدّوری، و"دالة اللون فی زمن أهل التحقیق" لصالح ضاریمظهر، وقد تطرّقت "طیبه سیفی" فی رسالتها بالفارسیة إلی دراسة اللون فی أشعار الشعراء المعاصرین، عنوانها: «بررسی و تحلیل عنصر رنگ در اشعار سه شاعر نوپرداز "بدر شاکر السیاب"، و"عبد الوهاب البیاتی"، و"عبد المعطی حجازی"» فی جامعة طهران. ومن الدراسات التی یلزم ذکرها مقالة مشترکة لمرضیه آباد ورسول بلاوی تحت عنوان "دلالات الألوان فی شعر یحیی السماوی" المنشورة فی فصلیة إضاءات نقدیة، العدد الثامن، شتاء (١٣٩١هش)، ودراسة ابن حویلی الأخضر میدنی تحت عنوان "الفیض الفنی فی سیمیائیة الألوان عند نزار قبانی" المنشورة فی مجلة جامعة دمشق، المجلد٢١، العدد السابع، (٢٠٠٥م)، ومقالة لخالد بن محمد الجدیع بعنوان "سیمیاء اللون فی الشعر السعودی المعاصر" المنشورة فی مجلة جامعة الریاض، المجلد ٢٩، العدد الخامس والسادس، (٢٠٠٨م)، ودراسة لمرتضی قائمی تحت عنوان "جمالیات اللون فی القرآن الکریم" فی مجلة آفاق الحضارة الإسلامیة، العدد الواحد والعشرین، السنة الحادیة العشرة. قد حفلت هذه الدراسات والأبحاث بالعدید من الملاحظات والاستنتاجات النقدیة حول الألوان ودلالاتها فی البناء الشعری، ولکن هذه الدراسة تکشف عن دلالات اللونین الأحمر والأخضر وکیفیة استعمالها فی أشعار نازک الملائکة.

## اللون وجماله فی الصورة الشعریة

أدّی اللون دوراً فاعلاً فی رسم الصور الشعریة بصفته وسیلة جوهریّة من وسائل التعبیر التی أسهمت فی تجسید المعنی وتعمیقه عند الشعراء «إنّ اللون هو لغة اللوحة الخاصّة بل ربّما اللغة الرمزیة التی یستخدمها الشاعر فی إبداعه بما یحمل من دلالات غنیة کما أن هناک علاقة مکمّنها الشعور، تربط بین اللون، واللغة، والفکر، والزمان، والمکان، وهی علاقة إیحائیة جمالیة تمنح العمل الفنی قیمة جمالیة مستقلة...، لإخراج اللون من مجرد کونه کلمة أو مفردة أو مجرد صبغ علی الورق تراه العین، إلی أن یکون

عالماً واسعاً غنياً، يفتح الباب واسعاً أيضا أمام المتلقى... .» (الزّواهرة، ۲۰۰۸م: ۲۲۸) فإنّ للألوان قيماً رمزيةً وايحائيةً ويرمز توظيف الألوان إلى الدلالات المختلفة؛ «ويبقى الشاعر قادراً على إعادة رسم الأشياء، وتكون الملامح المرسومة باللون الذى يشاء، فقد يلوّن الأشياء كالأشجار بالسواد أو غيره من الألوان، وهذا ما يعنى اللغة اللونية لدى الشاعر، إذ يقدّم اللون إيحاء ومعنى آخر غير الذى عرف عنه، فإذا غلب على البياض الصفاء، فإنّ البياض وفق سياق ما يصبح رمزاً للاستسلام أو للمرض والسوء..، وهكذا يكون اللون لغة للشاعر ولغة للرسام.» (المصدر نفسه: ۲۳٦) «فالشعراء توجّهوا إلى الصلات المادية والحسية فى أشعارهم ويعمّقون مداها عن طريق اللون والتشبيهات الحسية.» (الكبيسى، ۱۹۸۲م: ۷۱)

ويعتبر اللون بوصفه أقدر وسائل فن الرسم ليكون إحدى المحسوسات المكوّنة للصور الشعرية، «إذا ما نظر إلى العلاقة القائمة بين الفنون على اختلاف أشكالها وألوانها، فالرسم والشعر يشتركان فى جانب التصوير، ولكن مادة الأول هى الألوان والخطوط، ومادة الثانى هى اللغة» (ربابعة، ۱۹۹۷م: ۱۳٥۳) واللون وسيلة هامّة من وسائل التعبير والفهم، وأثر اللون وأهميته لا يمكن لأحد إغفالهما على أى حال و«يستعين الشاعر بالألوان، ليعبّر عن عمقه العاطفى وجوهره الفكرى، وكأنه رسام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسان.» (آباد وبلاوى، ۱۳۹۱ش: ۱۰)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## نبذة عن حياة الشاعرة

«ولدت نازک الملائكة فى بغداد بالعراق عام (۱۹۲۳م)، بعد أن أنهت دراستها الجامعية حصلت على الماجستر فى أمريكا. درّست فى كلية التربية بجامعة بغداد، ثم بجامعة البصرة ثم بجامعة الكويت التى كانت آخر المطاف فى حياتها التدريسية.» (شهاب، ۲۰۱۰م: ۱٤)

«أصدرت نازک الملائكة ديوانها الأول "عاشقة الليل" سنة (۱۹٤۷م)، ثم ظهر ديوانها الثانى "شظايا ورماد" سنة (۱۹٤۷م)، وديوانها الثالث "قرار الموجة" صدر سنة (۱۹٥۷م).» (الخياط، ۱۹۷۰م: ۱٥۸)

«إنّ نظرة سريعة إلى دواوينها تجعلنا نؤمن أنّ الشاعرة كانت تعيش في عالم اليأس والألم والوحدة والغربة مع ذكريات الماضي.» (جحا، ۱۹۹۹م: ۳۵۹)

## دلالات اللون الأحمر

هو أول الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة، ينتمي إلى مجموعة الألوان الساخنة المستمدّة «من وهج الشمس، واشتعال النار، والحرارة، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية.» (علي، لاتا: ۵۷-۵۸)

وهو لون الدم ويعبّر عن الخطر والخوف أو النشاط، «إن اللون الأحمر لنجمة أو لكوكب كان يذكر الإنسان القديم بالدم، وينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري، كذلك شبه شعراء الشرق شفتي الحبيبة بالمرجان،... .» (غاتشف، ۱۹۹۰م: ۱۲) «وهو لون الرحيق ويمثّل النار.» (بايار، ۱۳۷۶ش: ۱۳۵) إنّ التجارب السيكولوجية قد دلّت على أنّه ذو تأثير قوي على مشاعر الإنسان وطبائعه «فهو يسبّب الإحساس بالحرارة وإنّ إشعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمراء في المجموعة الطيفية تتغلغل بعمق في أنسجة جسم الإنسان. إنّ اللون الأحمر يزيد من الانفعال الثوري، ولهذا فإنّه يسبب ضغطاً دموياً قوياً وتنفّساً أعمق. إنّ اللون الأحمر هو لون الحيوية والحركة.» (صقر، ۲۰۱۰م: ۱۰۳)

وورد اللون الأحمر في القرآن الكريم مرّة واحدة ودلّ فيه على مشهد حسن، واللون الأحمر وصف لنوع من الجبال؛ قال الله تعالى: ﴿مِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا...﴾ (فاطر: ۱۷)

لعب اللون الأحمر دوراً معتبراً في المعتقدات والديانات التي اعتنقها الشعوب عبر مختلف العصور «هو رمز لجهنم في كثير من الديانات حيث توصف بأنها حمراء.» (عمر، ۱۹۹۷م: ۱٦٤) «إن الذي حيّر العربَ الجاهليّ هو اللونُ الأحمرُ، واعتبر الموتَ الأحمرَ أسوأ موتٍ، والريحَ الأحمر أقبح ريحٍ، والسنةُ الحمراء لديهم هي السنة الجدباء.» (شفيعي كدكني، ۱۳۸۳ش: ۲۷۰) وتعني كلمة الأحمر معنى الجميل عند بعض الشعوب؛ مثلاً «كلمة "أحمر" عند الروس مرادفة لكلمة "جميل" والعلم الأحمر، رمز لنظامهم

الاجتماعى.» (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٦) «والرومـان حملوا الراية الحمراء إعلاناً للحرب، وثوّارها يعتبرونها للإشارة إلى الصراع والمقاومة.» (المصدر نفسه: ١٦٦)، فى حين أخذ معنى مغايراً لذلك «يستخدم فى الصين فى احتفالات الزواج ... ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس والصينيين إلى الحياة والبهجة.» (المصدر نفسه: ١٦٦)

## الأحمر ودلالاته المباشرة فى أشعار نازك الملائكة

تأتى "نازك الملائكة" باللون الأحمر أغلب الأحيان، بحسب ما تريده من هذا اللون:

«وَرُؤَى مَشْنَقَةٍ حَمراءُ لا تَمْلِكُ قَلبا.» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/١٩٤)

وصفت نازك المشنقة باللون الأحمر، قد يكون ذلك الوصف بهذا اللون بسبب تداعيات الموت والدماء، رغم أن المشنقة لا تسبّب سفكاً للدّماء، لكنّه قد يسبّب ارتباطاً ذهنياً.

«ونازك وصفت فى قصيدة "مر القطار"، أحلامها بأنها تشتعل كاللهب، واستخدمت اللون الأحمر لتتحدّث عن قوّتها وحدّتها، ولِتبعثَ الحيوية والنشاط، إذ اللون الأحمر يدلّ على الحيوية والثورة لأنّه يرتبط بالجهد الخلاق والتطور.» (لوشر، ١٣٨٠ش: ٨٣)

«أَلْقَتْ عَليهِ حرارةُ الأحلامِ آثارَ احْمِرَارْ.» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٦٣)

والحمرة فى الخدّ هى صفة حسنةٌ، وقد وصفت "نازك" خد طفلتها فى قصيدة "أغنية لطفلى" بهذا اللون:

«وَالحُمْرَةُ عِندَ صَغِيرى ثَغْراً خَدّاً.» (المصدر نفسه: ٥٥٤)

ومن المجالات الأخرى التى استعملت "نازك" اللون الأحمر فيها هى تعبير عن عاطفة الحبّ، وحرقته وألم الوجد؛ لأنّ اللون الأحمر بدلالة الحرارة والتوّهج قد تؤثّر على نفس الإنسان:

«لم يزَلْ يتْبَعُنا مُبتَسماً بَسْمَةَ حبٍّ
قَدمَاهُ الرّطْبَتانِ
تَركَتْ آثارَها الحَمْرَاءَ فى كلِّ مَكانِ» (المصدر نفسه: ٥٣٢)

ويحمل معنى الحياء والخجل، والتجارب السيكولوجية قد أثبت للألوان قدرة تأثير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قوى على مشاعر وحالات النفس البشرية:

«وَخُدودی مخمَلٌ لَدْنُ
بَقَّعَتْهُ حُمْرَةُ خَجَلِی» (المصدر نفسه: ج١/ ٣٥٠)

وقولها الآخر:

«فاحْمِرارُ الحَیاءِ لونُ الخُدودِ.» (المصدر نفسه: ٦٨٠)

ولوّنتْ السنين باللون الأحمر الذی أُعتُبِرَ لون الدم وقد تشاءَمت به:

جاءَ بالرّايةِ المثَلَّثَةِ الأنـ
ـجُم يمْحُو عارَ السِنينِ الحُمْرِ (المصدرنفسه: ج٢/ ٥٢٢)

ووصف الدماء بالأحمر يدلّ على كثرة سفک الدّماء فی البيت التالی:

فيمَ هذا الصِّراعُ؟ فيم الدِّماءُ ال
ـحُمْرُ تَجْرِی على الثرَی العَطْشانِ (المصدر نفسه: ج١/ ٣٦٨)

**الأحمر ودلالاته غير المباشرة فی أشعار نازک الملائكة**

تعتنی "نازک" باللون الأحمر لما يحمل من الدلالات الأساسية فی أشعارها، وتكرّر الألفاظَ التی توحی دلالة الاحمرار، كالدم والورد و... وحينما تصوّر فلسطين خالية من القيود والمحتلّين تستعين لوصفها باللون الأحمر، قاصدةً بث الحياة فيها، فتقول:

«أغْرِسُ عندَ "بيتِ المقدّسِ" الدّامِی قَرَنْفُلَةً كَبيرهْ
وَأُحِيلُها فی عَرضِ بَحْرٍ مِن زُهُور الماءِ والدِّفْلَی جَزيرَهْ»
(الملائكة، ١٩٩٨م: ١١٧-١١٨)

اللـون الأحمر المتمثّـل فی الدامی يعبّر عـن القتل والتدمير حيث تتجسّـد صورة الوطن القتيل "البيت المقدس الدامی" ولكن اقترانها بالماء والزهور يشير إلى الخصوبة والتطهـير. كذلک توظّف الشـاعرة اللون الأحمر المتمثّل فی المغـرب فی قصيدة "لعنة الزمن" حيث تنشد:

«وَأراقَ المغْرِبُ ألوانَهْ
فَوقَ الأشياءِ الوَسْنَانهْ

لم یبقَ بناءٌ لم تُحَمِّرْ أعالیه، لم یبقَ زُقاقْ
حتّی فی صُفرةِ خَدِّینا
حتّی فی وَجْمةِ قَلبِینا
أحْسَسْنا الیقَظَةَ وَاللونا
حَتّی فِی دَمِنا، فِی الأعْرَاقْ
أحْسَسْنا شیئاً کالثَّورةِ فی الدَّمِ، فی الأعْیِنِ، فی الأعْرَاقْ
شئیاً کالْلَهْفَةِ، کالأشْواقْ» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/٢٤٢)

أراق المغرب ألوانه الحمراء علی کل الأشـیاء واشتعلت بها الأشیاء، وأحاط الفرح والسـرور کلَّها، واللون الأحمر الذی یتجسّـد فی المغرب یبعث فی نفس الإنسان وکل الأشـیاء النشاط والانشـراح، واللون الأحمر هو لون الدم الذی یبعث الحرکة والثورة. تقول نازک فی مکان آخر:

«طالَ التغَرُّبُ والتِّلالُ تَلَوَّنَتْ بدمِ الغُروبْ.» (المصدر نفسه: ٣٦٨)

یشـیع اللون الأحمر فی أشعارها، وهو یرافق الدماء، بما تدلّ علیه الدماء من الثورة والقتل عندها، وهی تقول حینما تخاطب أمّها المتوفیة:

«تَرقُدِینَ مُخَضَّبةً بِدِماءِ العَقیدةِ.» (الملائکة، ١٩٧٨م: ٦٢)

هنا لم تذکر اللون الأحمر، بل ذکرت مصدره وهو خضاب الدماء، الذی تصوّرت أمّها تتزین به فی رقادها، والدّم یمثّل وجود العقیدة بین أبناء الأمة فی أرضها.

وفی تصویر لون الأفق وشـدَّة احمراره، اسـتفادت من خضاب الدماء الذی یوحی اللون الأحمر:

«وَرَأیتُ عَلَی الأُفُقِ المخْضُوبِ بفَیضِ دَمِی.» (الملائکة، ١٩٨٦م: ج٢/٧٢)

وربطت نازک الثورة وطلب التحرّر من العبودیة والاسـتعمار باللون الأحمر، لما فیه من القتل والدماء:

«نَبأٌ أنْکَرَتْهُ المروجُ الخَضیبَةُ بِدَمِ الثُوّارْ.» (المصدر نفسه: ٤٧٦)

وفی قصیدة "سنابل النار" تقول أیضا:

«وَحُمرةُ ذلکَ الجَمرِ

كَمِثلِ سُهُولِنا الدّامِيةِ الخَضْرِ
وَمِثلُ حُقُولِنا المحلُولَةِ الشّعْرِ
يرَوّيها دمُ الشُّهداءِ فى رِحْلَةِ إصْرارِ
إلى أوْدِيةِ الثَأرِ» (الملائكة، ١٩٩٨م: ١٥٦)

الورد ولونه الأحمر يدلّ على الإثارة والعشق:

«ووَردُ الحُبِّ والأشْعَارْ
هُوَ الأثْمَارْ
وكُلُّ هوىً أُحِسُّ بهْ» (المصدر نفسه: ١٤٤)

والورد يدلّ على شدَّة الحبِّ لوطنها، لما فى حمرته من الدّماء والتّضحية:

«حُبُّهُ صَيفٌ مِن الوَرْدِ يغَنّى فى دِمَائى.» (المصدر نفسه: ١٤٥)

كذلک تأتى بوردة الموت التى تدلّ على التّضحية فى سبيل الحق، وحمرتها من دماء الضحايا الذين قتلهم أعداؤهم لأجل حبّهم إلى الوطن:

«وردُّ الموتِ، فى عَطرِها نحنُ قد رَتِعْنا.» (المصدر نفسه: ١٧٩)

وأيضا تأتى بوردة المشـنقة وتوحى بها وردة الموت، لأنّ المشنقة يتداعى بها الموت والدماء:

«تَفَتَّحَتْ وَردَةُ المشْنَقَهْ.» (المصدر نفسه: ١٨١)

تورد "نازک الملائكة" اللونَ الأحمر عبر العنوان الشـعرى "سـفر فى مرايا الدامية" فى ديوان "يغيّر ألوانها البحر" فتصف فيها تحرّر مدينة القنيطرة من الاحتلال الصهيونى، ويتحدّث فيها القمرُ حبيبته؛ القنيطرة ورجوعها من السفر، وتستعمل فيها المفردات التى تشـير إلى الموت كثيراً كالدم، والقتل، وتدمى، والخطوط الدامية، والجرح، وتتبيّنُ فيها أنَّ إسرائيل تدمّر القنيطرة وتقتل أبناء أمَّتها:

«قالَ القَمَرْ
حَبِيبَتى قد رَجَعَتْ مِنَ السَّفَرْ
حَبِيبَتى القُنَيطَرهْ
......

مرُوجُها مقابرُ الغِناءْ

صَيرَها حِقْدُ اليهودِ غَابةً مِن مِزَقٍ، حرائقَ، أشلاءْ» (المصدر نفسه: ١٨٥-١٩١)

وأمّا اللون فقد يتحوّل فی أشعار "نازک الملائکة" إلی لون آخر، وهذا القلب اللونی يزيد نصّها الشعری قيمة وجمالاً ودلالة:

«وَالموْتُ قُبْلَهْ/ تَمْنَحُنا ثَلجَها المدَمَّی تَلَّ أبِيبِ» (المصدر نفسه: ١٨١)

كما نلاحظ فی هذه المقطوعة، تحوّل اللون الأبيض من دلالته المألوفة إلی دلالة اللون الأحمر فی التعبير "ثلجها المدمّی"، وقد تجلی الانزياح فی هذه المقطوعة عنصراً هاماً، فعندما تستوجب اللونية "بيضاء" وصفاً طبيعياً لهذا الثلج، صبغت باللون الأحمر وهو علی غير المتوقع، فالأحمر هنا رمز للدم والشهادة، والثلج رمز للطهارة والنقاء، فتريد الشاعرة باستبدال اللون الأبيض باللون الأحمر، أنَّ تقول: إنَّ انتصار شعبها ما حصل إلا بالمقاومة والصمود، فالصمود الذی أسفر عن الانتصار رهنٌ بالشهادة.

## اللون الأحمر والطبيعة فی أشعار نازک الملائکة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«تندرج الألفاظ غير المباشرة الدالة علی اللون فی قسمين: منها ما ارتبط بالجماد مثل "الليل والحزن" ومنها ما ارتبط بالحياة، مثل "الزيتون، والياسمين، والزنبق"، وهی تعود إلی الطبيعة بأشجارها وأزهارها.» (الزّواهرة، ٢٠٠٨م: ١٣٣)، وقد وردت الطبيعة بألوانها المختلفة فی أشعار "نازک الملائکة" كثيراً، «ولنازک ولع واضح كغيرها من الرومانسيين، بألفاظ الطبيعة ومسمّياتها المختلفة.» (خليل، ١٣٨٧: ٢٠٥) «لأنّ الهرب إلی الطبيعة، يعدّ الموضوع المألوف عند الرومنطيقين.» (غريب، لاتا: ١٤١) فقد يصبح اللون إنساناً تخاطبه الشاعرة كما تخاطب شقائق النعمان واصفةً لونها بالأحمر المتمثِّل فی الدم الذی يوحی بالحركة والنشاط والشوق فی نفس البشر:

«تَحيةً شَقَائقَ النُعْمَانْ
يا أُخْتَنا الحَمْرَاءْ
يا شَفَةً ساخِنَةَ الألْوانْ
مُتْرَعَةَ الدّمَاءْ

أُخْتَاهُ أنتِ أشْرفُ الوُرودْ

رمزُ الدمِ المرَاقْ

يا لونَ ما نُضْمِرُ من حُقُودْ

مُحْرِقَةَ الأشْواقْ» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٥٦٨)

ثم تستعمل الدم الأحمر عن طريق الذبح، للدلالة على التضحية والتفانى فى سبيل الحق وتحقّق آمالها المتمثّلة فى الربيع:

«مِن أجْلِ هذا اللونِ نُجْرِى النَّجِيعْ

جَداولاً تَنْثَالْ

وَبِاسْمِهِ نَقْتُلُ حتّى الرَّبِيعْ

وَنَذْبَحُ الأطْفال» (المصدر نفسه: ٥٦٩)

ووصْف نازک الورد بالاحمرار ليس من الجانب اللونى، وإنّما إبرازه لتأكيد المعنى المراد، وهو ربط الثورة والتحرّر بالحمرة، وهذا يأخذ الدلالة السياسية فى تعبير "راية الكفاح":

«وردتَنا الشريفةَ الحَمراءْ

يا رايةَ الكِفَاحْ

يا حُمْرَةَ القتْلِ لكِ الدّماءْ

فاغِرةَ الجِراحْ» (المصدر نفسه: ٥٦٩)

## دلالات اللون الأخضر

«عدّ العلماء اللون الأخضر فى المرتبة الأخيرة عند الشعوب، واللون الأخضر يقرب فى دلالته ومعناه من الأزرق، وقد أطلق القدماء اللون الأخضر على درجات الأزرق والأخضر.» (حمدان، ٢٠٠٢م: ٤٨) يردّ بعضهم عدم اهتمام العرب القدماء باللون الأخضر، «إلى طبيعة البيئة الصحراويّة التى عاشوا فى كنفها، لأنهم تنبّهوا للأصفر قبل الأخضر والأزرق.» (على، لاتا: ٢١١) وتُعَدّ الطبيعة المحيطة بحياة العرب وقلّة الطبيعة الخضراء السبب الرئيس فى غضّ طرفهم عن هذا اللون.

اللون الأخضر يعبّر عن الحياة والسرور والسلام ويسبّب هدوء النفس وسرورها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولذلک «اللون الأخضر مناسب جدّاً في غرف النوم لأنَّه يساعد على الاسترخاء والهدوء وهي صفات مطلوبة حتي ينام الشخص براحة وبدون تعب، ولا يناسب اللون الأخضر أماکن العمل التي تحتاج إلى بذل مجهود ذهني أو جسمي، لأنَّه کما ذکرنا لون يساعد على الإحساس بالهدوء، والسلام، والتناغم ويشجّع على الراحة.» (صقر، ٢٠١٠م: ٣٢) «فهو يُستعمَل لمعالجة الأمراض العقلية کالهستيريا والتعب العصبي وهو رمز الربيع، ولون الحياة، والطبيعة.» (ميدني، ٢٠٠٥م: ١١٥)

إنَّ اللون الأخضر قد ذُکر في القرآن الکريم بکثرة، ليشير إلى ملابس أهل الجنّة في الآخرة، وللدلالة على الحياة الرغيدة؛ «ومن الألوان التي أتى بها في القرآن الکريم، اللون الأخضر إذا وُظِف في ثمانية مواضع، وجاء بصيغ شتى، هي: "خَضِرا، خُضْر، والأخضَر، ومُخضرّة، وخضراء". تتوزّع في موضوعين: يختصّان بحياتي الدنيا والآخرة، فاللون الأخضر في الحياة الدنيا أشير به إلى الزرع، أمّا اللون الأخضر في الآخرة فأشير به إلى لون الثياب في الجنة.» (الشاهر، لاتا: ٤) «وقد جاء في الحديث النبوي أكثر من ثلاثين مرة؛ ارتبط أغلب دلالاتها بمعاني الخير، والعطاء، والجمال.» (عمر، ١٩٩٧م: ٢٢٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

### الأخضر ودلالاته المباشرة في أشعار نازک الملائکة

حظي اللون الأخضر أهمية رمزية کثيرة في نصوص الشعراء المعاصرين منها: "نازک الملائکه". کرّرت "نازک" هذا اللون بصيغ متنوعةٍ؛ على نحو "الخضرة، والخضراء، والأخضر و..." واستخدمت الأخضر في الأبيات التالية لتدلّ بأنّ الصّلاة والمقاومة يحقّق النصر:

«صَلاتُنا سَتُطْلِعُ النَّهارْ
تُسَلِّحُ العُزُلَ، تُعْلِي رايةَ الثوّارْ
صلاتُنا ستُشْعِلُ الإعْصارْ
سَتزرع السِّلاحَ والزَّنبَقَةَ في القِفارْ
تُحوِّلُ اليأسَ إلى انتِصارْ
صَلاتُنا سَتَنْقُلُ الجَدْبَ إلى اخْضِرارْ
وَتُطعِمُ الصِّغارْ» (الملائکة، ١٩٧٨م: ١١٩)

والشاعرة تتأمّل فى المستقبل المشرق، وتتمنّى أن يشرق المستقبل ويحقّق النصر حتى تنتهى الآلام والمآسى بعد زمن طويل من التشرّد والظمأ.

وفى قصيدة "إن شـاء الله" تتمنّى الشـاعرة بزوغ الفجر باللون الأخضر الذى يرمز إلى الأمل:

«فجّرتِ العالَمَ بالخُضرَة

"إن شاء اللهُ" وجاشَ البحرُ وأعطانا» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٥١١)

كما ترسـم الضوء النافذ من الشـبابيک باللون الأخضر فى وصف سبت التحرير، وكأنَّ السـبت مَعبر إلى نيل الحرية ويرادف الحياة وما يحمله من معانى النماء والتجدّد فوصفت شبابيكه بالأخضر كما تكتسب برودتُه هنا معنىً إيجابياً، وكانت ترطّب جروح الصيف أى تشفى الهزائم قبل مجىء هذا النصر:

«ويومُ السَّبْت للعُربِ شَبابيک مِن الخُضْرة والنُّورْ

أزاهرُهُ تُتوِّجُ رَأسَنا، أَضْواؤُه شَذْرٌ وَبلّورْ

برُودَتُه تُرَطِّبُ جُرْحَنا الصَيفِىَ» (الملائكة، ١٩٧٨م: ١٧٤)

وترسـم لذائذ الحياة وإفراحها بالاخضرار، وهو عنوان الطبيعة والربيع، وهو بذلک يحمل معنى السـرور والمرح فى طيات أوراق الأشجار التى تبعث الفتنة فى الحاضرين وهذه الأبيات صورة تمثيلية لفناء لذائذ الحياة وإفراحها:

لا اخْضِرارٌ يغرِى الحزَانى بأنْ يسـ

ـعَوا إليه ولا صفاءٌ جَميلُ

لَيسَ إلّا رُطُوبَةَ الأرضِ والوحـ

ـشةَ والصَّمْتَ والرُّبَى والنَّخيلُ (الملائكة، ١٩٨٦م: ج١/١٦٣)

والصـورة التى ترسمها هنا "نازک" لنا، ليسـت صورة جميلـة، بل هى صورة مكدّرة حزينة، كأنَّ رسّامها لم يكن عنده قلم إلّا قلم أسود.

وتنشد "نازک الملائكة" فى موضع آخر:

«فَلَمْ أرَ إلاّ اخْضرارَ الحَياهْ

فَليسَ عليها لجُرْحٍ أثَرْ» (المصدر نفسه: ٥٩٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتبعث الشاعرة الأمل والمرح والسرور، والإخضرار هو عنوان انبثاق الحياة:

«وتَسْكُبُ الحَياةَ وَالخُضْرَ فى كيانِهِ النَّحيلْ.» (الملائكة، ١٩٩٨م: ٥٥)

اللـــون الأخضر فى الأبيات التالية تعبير عن النماء والخصب وتصف ســدرة ممتدّة كُسيت جدائلها بالخضرة:

«هُنالِكَ كانتْ تَقُومُ وتَمْتَدُّ فى الجوِّ سِدْرَهْ

جدائلُها كُسِيتْ خُضْرَةً خِصْبَةَ اللونِ ثَرَّهْ» (الملائكة، ١٩٨٦م: ج٢/٤٣٦)

ونـــازك تترك للألـــوان مهمة أخرى وهى إبـــراز الصفة فى وصـــف العيون باللون الأخضر والأخضر ارتبط بعيون الغد فى قصيدة "صلاة الأشباح":

«مِن الغَدِ ذِى الأعْيُنِ الخُضْرِ، يا مَن نراهْ

صباحَ مساءَ يسُوقُ الزَّمانْ» (المصدر نفسه: ٣٩٥)

وقد صوّرت نازك رضوخ البشـر لجبروت الزمن، فاستعباد الزمن للإنسان يتجسّم فى الغد ذى الأعين الخضر، ثم جعلت الأخضر وصفاً لمعنى سلبى.

والأخضر فى العيون عند "نازك" قد يدلُّ على الحزن والألم:

«وَيصبِحُ أَخْضَرَ، مِثلَ اخْضرار العُيون الحَزِينَهْ.» (الملائكة، ١٩٧٨م: ٣٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستعملت اللون الأخضر لتزين الصورة فى قصيدة "الماء والبارود":

«حَتَّى الذى صَامَ وماتَ....،

سَوف يَصحُو موتُهُ ويَفطِرْ

................

فقَبرُهُ وَسائِدُ خَضْراءْ

وَموتُهُ حُلْمٌ جميلٌ غَارق فى اللوْنِ والضِّياءْ» (المصدر نفسه: ٦٩)

ترسم مشهداً للشهيد الذى مات وهو صائم فى صحراء سينا، وهى تصرّ على أن يصحو ويفطر. ولارتباط اللون الأخضر بالنعيم والأشجار ارتبط هذا اللون عند المسلمين بالنعيم والجنّه فى الآخرة، لذلك استعملت "نازك" اللون الأخضر الذى يتوسّده الشهيد فى قبره، ويوحى النعيم والرزق فـــى الآخرة، وموته حلم جميل غارق فى اللون الأبيض والضوء، ولاقتران اللون بالضياء فى المصراع الأخير ندرك غايتها من اللون، وهو اللون الأبيض

الذی یدلّ علی النقاء والطهر والبراءة عند العرب وذلک یعدّ لون التفاؤل.

واقترنت اللون الأخضر بالربیع وهو لون الطبیعة الحیة:

وَتَعودُ الطُّیورُ للوَطَنِ المَهْـ

ـجُورِ جَذْلَی مَفْتُونَةً بِالرَّبیعِ (الملائکة، ۱۹۸٦م: ج۱/۱۷۱)

حین یجیء الربیع نحسّ تفاؤلاً یعتری "نازک"، وبشاشة تظهر فی أبیاتها، حیث تنبت الأرض وتخضّر فیعطیها البهجة والنشاط.

وفی مکان آخر تنشد الربیع وتثیر الفرحة والسرور فی النفس:

«إنّهُ الشیخُ ربیعْ

ذلکَ الشیخُ المرِحْ

ذُو الثیابِ الخُضْرِ وَالوَجهُ البَدیعْ» (المصدر نفسه: ج۲/٥٤٠)

قد تجیء باللون الأخضر مشتّقاً منه الفعل المضارع "تخضرّ" لتؤکّد معنی الاستمراریة فی الإخضرار ودلالاته؛ لأنَّ مفردة "الشـیخ" هنا تدلّ علی اسـتمرار الربیع وتکرارها طیلة العصور المتتالیة:

«مِن کفِّ أعدَائِکُمو سوفَ یسیلُ الماءْ

وَیخْصِبُ الصَّحْراءْ

نیرانُهم تَخْضَرُّ فی حِضْنِ مُعَسْکَرَاتِهم مَشاتِلا

.........

هاجَرُ دُمُوعُها صَلاهْ

وَصَمْتُها شِفَاهْ

یائسةً تَصیحُ: یا ربّاهْ

مِن أینَ یأتِی الماءْ

فی هذهِ المَفَازَةِ الجَدبَاءْ؟» (الملائکة، ۱۹۹۸م: ٦٠-٦١)

بعد ما أخطأت الطائرات الإسـرائیلیة الهدف، وأصیبت أنابیب الماء، فتفجّرت منها المیـاه فی صحراء سـیناء وخصبـت الأرض، مثلما تتفجّر میاه زمـزم لتروی "هاجر" وطفلها "إسماعیل".

## الأخضر ودلالاته غير المباشرة فى أشعار نازک الملائكة

ونـــازک قد عانت من هموم أمة فلســطين، وهى تلجأ إلى الهويــة التى تجعلها تبقى فــى ثبات ومقاومــة، وتكون هذه الهوية متجذرة من كل ذرة تراب فى فلســطين، ومن كلّ شــجرة فى فلسطين، من التين والزيتون، وهما شــجرتان خضراوان وخاصّة شجرة الزيتون دائمة الخضرة، فهى تمثّلت أمجادها وثبات فلسطين وصمودها أمام الاستعمار:

«أَتَذكَّرْ
أتذكّرْ
كُلَّ أمجَادِ القُرونِ
كلَّ زيتونى، وَبَيارات أحْبابى، وطِينِى؟» (المصدر نفسه: ١٥٣)

«من مراحل التقلّبات النفســية لِ"نازک الملائكــة" مرحلة الاضطراب والتطيّر وهى المرحلة التى صاحبت ظروف ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨فى العراق. فى هذه المرحلة كتبت الشــاعرة الصورة الثالثة من مطولة "مأساة الحياة"، وترحّل الشاعرة مخاوفها وأسئلتها الوجودية المقلقلة التى تســمّيها "آرائى المتشــائمة" إلى فضاء الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة.» (شهاب، ٢٠١٠م: ٦٥-٦٦) «وفى هذه المرحلة من حياتها تستعمل اللون الأخضر كثيراً، لأنَّ من ينتخب اللون الأخضر يرغب عن أن يؤثر فى ما أحاط حوله.» (الوشر، ١٣٨٠ش: ٨٥)

## اللون الأخضر والطبيعة فى أشعار نازک الملائكة

اقــترن اللون الأخضر بالطبيعة الخضراء فى أشــعارها، وترتبط دلالته غالباً بالأمل والبهجة والجمال والتّفاؤل:

أُنْظُرِى أُنْظُرِى هُنا العُشُبُ الأخْــ
ــضَرُ نَشْوانَ فى سُفُوحِ الجِبالِ (الملائكة، ١٩٨٦م: ج١/٩٢)

فالأخضر يؤكد إنبثاق الحياة، ويرمز الى الطبيعة والمروج والرّبيع:

يا قصوراً بالأمسِ كانَتْ هنا يضــ
ــحَکُ مِن حولَها نَدَى واخضرارُ (المصدر نفسه: ٣٧٧)

وفى "ثلاث أغنيات عربية" تقول:

«احْمِلِى أغْنيةَ الصّحْوِ إلى خُضْرِ المروجِ.» (المصدر نفسه: ج٢/٤٩٣)

وتصف القمم بالأخضر لتؤكّد جمالها وبهجتها:

لِيلاقِى إشْراقَةَ الشَّمسِ فوقَ الـ

ـقِمَمِ الخُضْرِ فتنةً وجَمالاً (المصدر نفسه: ج١/٦٨٥)

وفى قصيدة "الشيخ ربيع" كأنَّ الربيع هو إنسان بكل جماله وثوبه ملوّن بألوان الطيف المشتقّة من قوس قزح:

«عُدْ إلينا أيّها الشَّيخُ رَبِيعْ

ويرُدُّ الشَّيخُ مِن غُرفتِه عَذْبَ المرِحْ

يا عَصَافِيرِى لا تَعْجَلْنَ إنِّى أتزِينْ

بَعدَ حِينٍ أرتَدِى ثَوبِى الملوَّنْ

كُلُّ لَوْنٍ فيهِ مِن قوسِ قُزَحْ» (المصدر نفسه: ج٢/ ٥٤٢-٥٤٣)

## الدراسة الإحصائية

المخطط البيانى الآتى يبيّن تدرّج تواتر اللونين الأحمر والأخضر فى مجموعة كاملة لأشعار "نازك الملائكة"؛

| | |
|---|---|
| اللون الأحمر | ٨٤ |
| اللون الأخضر | ٧٢ |

فجاء حضور اللون الأحمر أربع وثمانين مرّة، وأما الأخضر بعده فورد إثنتين وسبعين مرّة.

## النتيجة

تورِد نازك مصادر الألوان كثيراً فى أشعارِها، فاصطبغت معانيها بصبغتها، فتمزج ذكرَها بمفاهيم أخرى مثل الأحمر مع الدم، والأخضر مع خضرة الربيع، والنباتات والأشجار كما تستفيد من اللون الأحمر والأخضر مباشرة وغير مباشرة فى أشعارها. ويدلّ الأحمر على الحيوية وبثّ الحياة، ويرمز إلى الثورة وطلب التحرّر من الإستعمار والتضحية لما اقترن كثيراً بالدم والقتل، ويحمل أحياناً معنى الحبّ والحياء. وحينما يحلّ

الإيمـان بالله قلبه فی مرحلة بعد ثورة تموز فی العراق، وهی تحسّ بقدرتها على التحكم فی الأحداث وتحس بالزهو للتفوق الذاتی على الآخرين، فتستمدّ من اللون الأخضر للتعبير عن أفكارها وترمز به إلى الأمل والحياة وتحقّق الآمال وتربط هذا اللون بعقيدتها الدينية حينما تنشد "صلاتنا ستنقل الجدب إلى اخضرار" أو حينما تربط هذا اللون بالنعيم والجنة فی الآخرة. وقد تأتی باللون أحياناً بصيغة المضارع لتؤكدّ معنى الإستمرارية فی دلالته.

## المصادر والمراجع


القرآن الكريم

آباد، مرضيه. بلاوی، رسول. (١٣٩١ش). «دلالات الألوان فی شعر يحيى السماوی». إضاءات نقدية "فصلية محكّمة". السنة ٢. العدد٨. صص ٣٢-٩.

بايار، ژان پير. (١٣٧٦). رمز پرداز آتش. ترجمه‌ی جلال ستاری. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات مركز.

جحا، ميشال خليل. (١٩٩٩م). أعلام الشعر العربی الحديث من أحمد شوقی إلى محمود درويش. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

حمدان، نذير. (٢٠٠٢م). الضوء واللون فی القرآن الكريم: الإعجاز الضَّوئی- اللَّونی. الطبعة الأولى. دمشق- بيروت: دار ابن كثير.

خليل، ابراهيم. (١٤٣٠ق). مدخل لدراسة الشعر العرب الحديث.لاط. لامک: دار المسيرة.

الخياط، جلال. (١٩٧٠م). الشعر العراقی الحديث. لاط. بيروت: دار صادر.

الدّوری، عياض عبد الرحمن. (٢٠٠٢م). دلالات اللون فی الفن العربی الإسلامی. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ربابعة، موسى. (١٩٩٧م). «جماليات اللون فی شعر زهيربن ابی سلمی». قطوف دانية، لمجموعة المؤلفين، مُهداة إلى ناصر الدّين الأسد. الطبعة الأولى. المؤسسة العربية. صص ١٣٦٨-١٣٥١.

الزّواهرة، ظاهر محمّد هزّاع. (٢٠٠٨م). اللون ودلالاته فی الشعر: الشعر الأردنی نموذجاً. الطبعة الأولى. عمان: دار الحامد.

شاهر، عبدالله. (لاتا). «الأثر النفسی للون». مجلة الموقف الأدبی. لاتا. العدد٣٧٩. صص ١١-٤.

شفيعی‌كدكنی، محمّد رضا. (١٣٨٣). صور خيال در شعر فارسی. طهران: انتشارات آگاه.

شهاب، كاتيا. (٢٠١٠م). نازک الملائكة لا للكعب العالی! لا لأفلام العصابات!. الطبعة الأولى. بيروت: مركز الدراسات والترجمة.

صقر، إياد محمد. (۲۰۱۰م). فلسفة الألوان. الطبعة الأولى. بيروت: دار الأهلية.

على، إبراهيم محمد. (لاتا). اللون فى الشعر العربى قبل الإسلام "قراءة ميثولوجية". الطبعة الأولى. طرابلس– لبنان: دار جروس برس.

عمر، أحمد مختار. (۱۹۹۷م). اللغة واللون. الطبعة الثانية. القاهرة: دار عالم الكتب.

غاتشف، غيورغى. (۱۹۹۰م). الوعى والفن "دراسات فى تاريخ الصورة الفنية". مترجم: نوفل نيوف. لاط. لامک: دار علم المعرفة.

غريب، روز. (لاتا). نسمات وأعاصير فى الشعر النسائى العربى المعاصر. لاط. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

قائمى، مرتضى. (لاتا). «جماليات اللون فى القرآن الكريم». مجلة آفاق الحضارة الاسلامية. لاتا. العدد ۲۱. صص ۳۹٤-۳۸۲.

الكبيسى، عمران خضير حميد. (۱۹۸۲م). لغة الشعر العراقى المعاصر. الطبعة الأولى. الكويت: وكالة المطبوعات.

كوين، جون. (۱۹۸۵م). بناء لغة الشعر. ترجمة: د. أحمد درويش. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الزهراء.

لوشر، ماکس. (۱۳۸۰). روانشناسی رنگها. مترجم : ويدا ابيزاده. الطبعة ۱٦. طهران: درسا.

الملائكة، نازك. (۱۹۸٦م). ديوان. المجلد الأول والثانى. لاط. بيروت: دار العودة.

ـــــ (۱۹۷۸م). ديوان "للصلاة والثورة". لاط. لامک: دار العلم للملايين.

ـــــ (۱۹۹۸م). ديوان "يغير ألوانه البحر". لاط. القاهرة: آفاق الكتابة.

ميدنى، ابنُحُوَيلى الأخضَر. (۲۰۰۵م). «الفيض الفنّى فى سيميائية الألوان عند نزار قبانى (دراسة سيميائية/ لغوية فى قصائد من "الأعمال الشعرية الكاملة")». مجلة جامعة دمشق. لاتا. المجلد ۲۱. العددان ۳و٤. صص ۱۲۵-۱۱۳.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٨٠ ـ ٥٣

# في التحليل الفنّي لمقامات الهمذاني والحريري
# "الموازنة بين الخمرية والرملية نموذجاً"

علي أصغر حبيبي*

## الملخص

فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي ولعل أهميته تزداد من حيث الغاية التي ارتبطت بها في الماضي، وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغَ التعبير؛ فهي صيغ تحلت بألوان البديع وازينت بزخارف السجع وحظيت بأشدِّ العناية من حيث معادلاتها اللفظية وأبعادها ومقابلاتها الصوتية وإضافةً إلى ذلك، جوانبها القصصية التي تلعب دوراً هاماً في التعبير عن جوانبها التعليمية. واشتهرت في الأدب العربي مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهو المخترع لفن المقامة، والحريري. وقد اتسعت دائرة مقاماتهما وخرجت من إطارها العربي حتى أثّرت على الأدب الفارسي بجوانبها القصصية، والتعليمية، والفنية وتجلى هذا التأثير في مقامات "حميدي" الأديب الفارسي. يريد الكاتب في هذا المقال أن يبحث عن الأبعاد المختلفة (القصصية، والفنية، والمضمونية، والتعليمية، والثقافية، والاجتماعية، والأدبية، والصوتية، والفولكلورية و...) للمقامتين الخمرية لبديع الزمان والرملية للحريري كنموذجين لفنّ المقامة عندهما، ويقارن بين الجوانب المختلفة لهما.

الكلمات الدليلية: المقامة، بديع الزمان الهمذاني، الحريري، القصة.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. amin_habiby@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٩/٨

المقدمة

«المقامة فی اللغة "بالفتح" المجلس والجماعة من الناس أو الخطبة أو العظة أو الرواية التی تلقی فی جماعة من الناس؛ جمعها مقامات.» (ضيف، ١٩٦٠م: ٢٤٧) ونقرأ فی صبح الأعشی: «وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، لأنّها تذكر فی مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها.» (القلقشندی، ١٣٤٠ش، ج١١: ١١٠) وأصبحت "المقامة" اصطلاحاً لنوع من النثر يسرد فيه الخطيب أو الكاتب روايات وقصصاً بعبارات مسجوعة ومقفّاة ذات لحن لجماعة من الناس. وتعد موسيقی الكلمات وتنميق العبارات وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من خصائص فنّ المقامة، وتعتبر مراعاة أسلوب الكلام وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من مقومات البراعة.

وبذلك يتّضح أنَّ كتابات كهذه تهتمّ بالتزيين الشكلیّ قبل الاهتمام بالمضمون. يشير "الدكتور فكتورالكك" فی بحثه عن المقامة إلی تعريف فنی يجمع فيه بين كل جوانب الموضوع ويقول: «المقامة حديث من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومی فی أسلوب مصنوع تدور حول بطل أفاق أديب شحاذ يحدث عنه ينشر طويته رواية حوله قد يلبس جبة البطل أحياناً... .» (الزعيم، ١٤١٢ق: ٤٣٤-٤٣٥)

و"الدكتور غنيمی هلال" فی تحديده لمفهوم المقامة يؤكد علی الأبعاد القصصية، والفنية، والتعليمية ويقول: «المقامة هی نوع من القصة القصيرة، أدبی وبليغ ومسجوع يجری علی لسان رجل خيالی ماكر يحتال الناس للحصول علی المال. وفی غالب الأحيان تنتهی بعبرة أو وعظة أو نكتة دينية أو أخلاقية.» (هلال، ١٩٦٢م: ٢) ومن جانب آخر يعرف "يوسف نور" هذا الفن مؤكدا علی جانبه القصصی والدرامی: «إن المقامة قصة قصيرة تشتمل علی حبكة شاملة، ذات موضوع أبطالها يخرجون عن الإطار الذی رسمه لهم الكاتب فی واقعهم الدرامی... وهذا لاينفی وجود بعض الاختلافات عن فنّ القصة.» (الزعيم، ١٤١٢ق: ٤٣٥)

وفيما يتعلّق بنشأة فنّ المقامة هناك رأيان: الرأی الأول يشير إلی أن ابن دريد بأقواله فتح الطريق علی هذا الفن كفن أدبی، والثانی وهو رأی اتفق عليه الجمهور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فی مبدع هذا الفن، والصاحب الحقیقی له هو بدیع‌الزمان الهمذانی؛ «وقد عرف الأدب العربی بالهمذانی فن المقامة کنوع أدبی مستقل حیث وضع أسسه وترتیبه علی النحو الذی یقترب به من القصة الحدیثة وهو الذی أقام هیکل المقامة الذی عاشت فیه حوالی ألف سنة من یوم نشأتها.» (أبوحاقة، ٢٠٠٦م، ج١: ١٨١؛ رشدی حسن، ١٩٧٤م: ١٤-١٣) «وهناک رأی آخر یخالف فی عدم التفتیش عمن أخذ عنه البدیع مقاماته ویری بعض المؤلفین أنّه تأثّر فی عمله المقامی برسائل أحمدبن فارس وحکایة أبی‌القاسم البغدادی لأبی‌المطهر الأزدی، ورسالة التربیع والتدویر للجاحظ، ورسائل إخوان الصفا وغیرهم.» (قدمی، ١٣٨٧ش: ١٤٢-١٤٣)

«وأما بالنسبة إلی الأسباب التی أسفرت عن ظهور المقامات، فنستطیع أن نقول إنَّ المقامة ثمرة تیارین فی الأدب العربی: تیار أدب الحرمان والتسّول الذی انتشر فی القرن الرابع للهجرة، وتیار أدب الصنعة الذی بلغ به المترسلون مبلغاً بعیداً من التأنق والتعقید. وأمّا الحرمان فقد کان نصیب کثیر من الناس فی القرن الرابع، تلک الکثرة التی کانت تعیش عیشة فقر، وبؤس، وإملاق تحت ظلّ المحن والخطوب. وحیاة کهذه کان لابدّ أن تتمثل فی الأدب، فتمثلت من جهة بالتسوّل والکدیة ومن جهة أخری بالشکوی والتألم.» (حاجی‌زاده، ٢٠٠٦م: ١٨)

ولقد أشار "أحمدحسن الزیات" فی کتابه إلی أسماء أصحاب المقامات وهم:

«ابن درید، له أربعون حدیثاً؛ بدیع‌الزمان الهمذانی، الذی أملی أربعمئة مقامة؛ الحریری، له خمسون مقامة؛ ابن الأشترکونی، صاحب خمسین مقامة؛ مقامات الزمخشری؛ المقامات المسیحیة لأبی‌العباس یحیی بن سعیدبن باری النصرانی البطری الطبیب؛ مقامات أحمد بن الأعظم؛ المقامات الزینیة لزین الدین بن صیقل الجزری، له خمسون مقامة؛ مقامات السیوطی.» (الزیات، ١٤١٧ق: ٢٣٩)

## بدیع‌الزمان الهمذانی

«یعد "بدیع‌الزمان الهمذانی" المبتکر الأول لفنِّ المقامة الذی انتشر علی نحو واسع کأحد فنون النثر فی الأدب العربی، کما یعد الرائد الحقیقی للصحافة، لیس فی الأدب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربى فحسب، وإنَّما كان الصحفى الأول على الإطلاق. وكان الهمذانى يميل إلى الإسجاع، والإغراب، والأحاجى، وكان بارعاً متفرداً فى هذا الباب، يروى أنَّه كان يُقترح عليه عمل قصيدة وإنشاء رسالة فى معنى بديع وباب غريب فيفرغ منها فى الوقت والساعة، وكان ربما كتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخره، ثم هلم جرّا إلى أوله، ويخرجه كأحسن شىء وأملحه.» (المصدر نفسه: ٢٤٣-٢٤٥؛ أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ١٨١-١٨٢؛ الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٣٦-٧٣٨) وكان بديع‌الزمان يرصد بها كل ما يحدث من ظواهر اجتماعية، وأحداث سياسية، ونكبات اقتصادية، ومعارك حربية، ويسجل كل ما يراه من الجوانب السلبية التى سادت نواحى الحياة المختلفة فى عصره، حتى غدت رسائله مصدراً مهمًّا من مصادر التاريخ الاجتماعى فى العقد الأخير من القرن الرابع الهجرى.

### موضوعات مقامات بديع‌الزمان وميزاتها

موضوعات المقامات -فى معظمها- ذات صلة بالناس، وتتعلق بالحياة اليومية والمشكلات العامة، وتصور أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير. وتتميز المقامات بكثرة الشواهد الشعرية، وحسن المواءمة بين الشعر والنثر، كما تظهر فيها قدرات الهمذانى البيانية العالية، وبراعته الفائقة فى استخدام المحسنات البديعية.

«وأهم ميزات مقاماته: الإتيان بـ"حدثنا" كأداة قصصى فى بداية كل مقامة؛ التوكيد على الوعظ الدينى ولاسيما فى الوعظية والأهوازية؛ الإشارة إلى الفوائد التعليمية والاجتماعية؛ استخدام حسن التخلص فى الانتقال إلى المدح؛ تعليم اللغة، والأدب، والأخلاق، والدين؛ الاهتمام بالفكاهة والصور الهزلية؛ كثرة التضمين بآيات القرآن الكريم، والحديث، والأمثال، والشعر العربى.» (قدمى، ١٣٨٧ش: ١٤٣-١٤٤؛ ضيف، ١٩٦٠م: ٢٤٦-٢٥٤)

### المقامة الخمرية

#### الفكرة العامة للمقامة

تعاطى الخمر والميولة إلى الحانة واللهو وكذلك الموعظة كظاهرة اجتماعية فى

المجتمع العربی الإسلامی فی القرن الرابع الهجری.

### الأسلوب الروایی

«وبنظرة إلی المقامة الهمذانیة فی بنائها نری أنّها تقوم علی أقصوصة أو خبر یرویه عیسی بن هشام عن أبی‌الفتح الإسکندری. والمقامات فی معظمها تدور بین ذلک الراوی وهذا البطل.» (الکک، ۱۹۶۱م: ۸۵)

### وحدات النص من حیث السرد القصصی "الحبکة؛ **plot**"

«حبکة القصة هی سلسلة الحوادث التی تجری فیها مرتبة عادة برابط السببیة.» (نجم، لاتا: ٦٣) «الحبکة هی عملیة نسج الأحداث فی ثوب فنی یتمثّل فی بدایة تمهد للحدث، وحبکة یتأزّم فیها الحدث، ونهایة یکون فیها حل للأزمة. لکلّ قصة بدایة وحبکة ونهایة، لکن ترتب هذه الأقسام الثلاثة فی القصة لیس من الضروری أن یکون ترتباً تاریخیاً لها. تتکّون الحبکة من عناصر متعددة وهی: التوطئة، والعقدة، والصراع، والأزمة، والذروة، وحل العقدة، ونهایة القصة.» (میرصادقی، ۱۳۸۰ش: ۷۲-۸۰)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحبکة نوعان:

۱. **حبکة محکمة**: تکون فیها أحداث القصة مترابطة ومتشابکة تقود جمیعها إلی نهایة واحدة وإلی حل واحد للأزمة.

۲. **حبکة مفککة**: «فی هذا النوع لاتترابط الأحداث ولاتتشابک فیما بینها، بل یکون کل حدث أشبه بقصة قائمة فی ذاتها، فلا یربطه بحدث آخر إلا رابط ضعیف واهٍ کرابط المکان أو رابط الهدف.» (نجم، لاتا: ۷۳-۷۷؛ أبوحاقة، ۲۰۰٦م: ۳٦٦-۳٦۷)

### فقرات القصة "الحبکة"

-المقدّمة "توطئة": کون الراوی شابًّا، ووجدانه بین الجدّ والهزل، وتعاطیه مع إخوان له للمقة وللنفقة، «اتفق لی فی عنفوان الشبیبة خلق صحیح و... عدلت بین جدّی .هزلی واتخذت إخوانا للمقة وآخرین للنفقة.» (الهمذانی، ۲۰۰۲م: ۱۹۷)

- بدایة الأزمة والاندهاش: تعاطی الخمر «فمازلنا نتعاطی نجوم الأقداح.»(المصدر

نفسه: ۱۹۷)

– ذروة الأزمة: مواجهة الراوی بطل المقامة وهو أبیالفتح الإسكندری فی لباس شيخ ظريف الطبع وطريف المجون «إن لی شيخاً ظريف الطبع، طريف المنظر، مرّ بی يوم الأحد فی دير المربد... قال: ودعت بشيخها فإذا هو إسكندرينا أبوالفتح، فقلت: والله كأنّما نظر إليک، ونطق عن لسانک الذی يقول:

كان لی فيما مضى عـ قلٌ ودينٌ واستقامةٌ
ثم قـد بعنـا بحمـد الله قفهـا بحجامـة
وإن عشـنا قليلـاً نسأل الله السلامة»

(المصدر نفسه: ۲۰۱)

– حل العقدة: التوبة إلى الله وطلب العفو منه «فاستعذت بالله من مثل حاله وعجبت اقعود الرزق عن أمثاله... .» (المصدر نفسه: ۲۰۲)

## التحليل الروایی

### ۱. الرواية:

الف: راوٍ مجهول: يسند إليه الحديث فی بداية المقامة بضمير "نا" فی قوله "حدثنا" وهو علامة على كون المقامة رواية تروى فی مجلس.

ب: راوٍ معلوم: "عيسى بن هشام" وهو من قام بسرد القصة (اجتمعتُ يوما بجماعة -ثم تقدمتُ إليه- جلستُ بين يديه وقلتُ ...).

### ۲. الشخصيات "characterization"

والشخوص عنصر أصيل من عناصر القصة وأساس لابدّ منه، فهم الذين يفعلون الأحداث، ويتلقّونها، ويتفاعلون معها، وهم الذين يتخاطبون فيما بينهم ويتحاورون، وكما أنَّ القصة لايمكن أن تخلو خلوًّا تامًّا من عنصر الحدث، فكذلک لايمكن أن تخلو من عنصر الشخصية. فالشخصية هی التی تحمل الحدث القصصی وتطوره من بداياته إلى وسطه أو حبكته حيث الأزمة، فالنهاية حيث تنحل عقدة القصة، ويشبع القارئ فضوله. فی القصة أنواع من الشخصيات:

الف. شخصیة أساسیة ومحوریة، وتکون هی البطل وتدور الأحداث حولها وتتشابک جمیعها بمختلف أشخاصها لتصل بها إلی الأزمة ومن ثم إلی الحل.

ب. شخصیة معارضة، یقوم الصراع بینها وبین الشخصیة المحوریة.

ج. «شخصیات مساعدة، ودورها کبیر فی القصة، فهی إلی جانب الشخصیتین المحوریة والمعارضة، تدفع الأحداث إلی أزمة البطل، ثم تسیر بها إلی الحل الذی یرضاه الکاتب.» (أبوحاقه، ۲۰۰۶م، ج۱: ۳۶۷-۳۹۶؛ أحمد أمین، ۱۹۷۲م: ۱۱۷؛ إسماعیل، ۱۹۵۸م: ۱۶۷)

وفی هذه المقامة شخصیّتان تدور حولهما الحوادث وهما عیسی بن هشام وأبوالفتح الإسکندری:

الف: عیسی بن هشام (هو یقوم بدور الراوی أیضاً) وهو بطل المقامة والشخصیة المحوریة فیها، «فقد شکل بدیع بطله المکدی من تراث المکدین، والشطار، والصعالیک، والمعوزین.» (متقی‌زاده وآخرون، ۱۳۹۰ش: ۱۰) تقمص عیسی بن هشام دورین فی مقامات بدیع‌الزمان الهمذانی؛ أوله: دور الراوی بالانخراط فی سرد الأحداث والتی تحدد سمات وشخصیات المقامة. ثانیه: دور البطل المشارک فی الأحداث، الذی یستعین به الکاتب لطرح أفکاره وقضایاه وبیان ما یوجد فی بیئة القرن الرابع الهجری من تحول القیم.

أما عن سجایاه، فهو عالم مثقف بثقافة عصره مغرم بالکلمة الحلوة والتعبیر الجمیل، یطرب للشعر کالعصفور بلله القطر، ویتسامر بأخبار الشعراء والعلماء. والذی یتأمله فی تصرفاته یری فیه رجلاً رقیق القلب غرا یتأثر لمشاهدة الفقر والتعاسة، ویخف إلی مساعدة المحتاج، حتی إنَّه لیخدع بالظاهر فیغدق عطایاه علی المحتالین. لکنَّه علی سماحته النفسیة یجاری الإسکندری أحیاناً البررة بوقار وسکینة قال: «فلکل بضاعة وقت ولکل صناعة سمت.» (أبوحاقه، ۲۰۰۶م، ج۱: ۱۹۷-۱۹۸)

وأما سائر میزات شخصیته، فنستطیع أن نخرجها من خلال أقواله التی هی إحدی التقنیات الروائیة للتعبیر عن الشخصیات فی الروایة أو القصة:

- سلامة الرأی والخلق، ومما یدل علیه فی المقامة «اتفقَ لی فی عنفوانِ الشبیبةِ

خلقٌ سـجيجٌ، ورأىٌ صحيحٌ، فعدلتُ ميزانَ عقلـى، وعدلتُ بينَ جدى وهزلى، واتخذتُ إخوانا للمقة، وآخرين للنفقة.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٧)

– الميولة إلى معاشـرة الإخوان ومعاقرة الخمـر، ومما يدل عليه فى المقامة «واتخذتُ إخواناً للمقة وآخرين للنفقة، وجعلتُ النهارَ للناس، والليلُ للكاس... فمازلنا نتعاطى نجومَ الأقـداح، حتى نفـدَ ما معنا من الراح... قال: واجتمـعَ رأىُ الندمان، على فصدِ الدنان، فأسلنا نفسها، وبقيتُ كالصدف بلا دُرّ، أو المصر بلا حرٍّ.» (المصدر نفسه: ١٩٧-١٩٨)

– الذكاء فى التعرف على الأشـخاص ومما يدل عليه «مع ما كُنَّا نعلمُ من فسـقهِ.» (المصدر نفسه: ١٩٨)

ب: أبوالفتح الإسـكندرى: «فشـخصيته ترمز إلى الكديـة[1] والاحتيال فى فصاحة البيان والعبث بالمقدسـات أحياناً. فهو شـاعر ناقد فقيه متكلم محيط بشتى فنون اللغة والأدب والدين، وكأنَّه دائرة معارف سيارة.» (الكك، ١٩٦١م: ١٠٨)

فهو يقاوم فساد زمانه بحياة ذات وجهين متناقضين: أحدهما التقوى والآخر الفسق. فلا يخدع أحداً بتوبته كما خدع عيسـى بن هشـام وصحبه فى هذه المقامة، إذ تمنوا فى بادىء الأمر ألا يحرمهم الله مثل توبته، ثمَّ قصدوا حانة عرفوا فيها أنَّ الإسـكندرى هو شيخ إحدى غانياتها، وعندما عجبوا لأمره قال لهم:

«دع مِـن اللوم ولكن  أىُّ  دكاكٍ  ترانـى
أنـا مـن يعرفـه كلُ  تهـامٍ  ويمانـى
أنـا مـن كل غبـارٍ  أنـا مـن كل مـكانُ
سـاعةَ ألـزمُ محـرا  باً، وأخرى بيت حانِ
وكذا يفعـل من يعقِ  لُ فى هـذا الزمانُ»
(الهمذانى، ٢٠٠٢م: ٢٠١-٢٠٢)

## ٣. البيئة "مكان القصة وزمانها؛ sitting"

«تشـمل البيئة عنصرى المكان والزمان اللذين تدور فيهما أحداث القصة وتتحرك

١. ولكنَّ فى هذه المقامة لا تهتم بالكدية والتسول. ومن المقامات التى لاتدور موضوعها حول الكدية، نسـتطيع الإشـارة إلى الخمرية، والأهوازيه، والغيلانيه، والمضريه، والمارستانيه، والوعظيه، والعرافيه، والرصافيه، والمغزليه، والحلوانية، والعلمية، والبشرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شـخصياتها. ونعنى بالبيئة القصصية، كل ما يحيط بالأحداث والشـخصيات من ظروف طبيعية جغرافية أو اجتماعية بشرية. لهذا لابدَّ أن يكون الكاتب على دراية بالبيئة التى يريد أن يضع شخصياته فيها.» (أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ٣٧١؛ نجم، لاتا: ١٠٩-١١٢)

لاتحتل البيئة مكانة شـامخة فى المقامات. ولكـّن هذا لايدل على أنَّ الهمذانى غفل عن هذا العنصر الأساسـى فى سـرد مقاماته. ومما يدل على هذا ما نجدها فى المقامة الخمريـة من أسماء الأمكنة والأزمنة التى تحدث فيها الحـوادث ومنها: حان الخمارة، والليل اخضر الديباج، وفى عنفوان الشـباب، ومنادى الصبح، والمحراب، ويوم الأحد، ودير المربد، وأسـبوعنا و... الأمر الذى يعكس رغبة الكاتب فى معالجة قضايا مجتمعه وتصوير تناقضاته فى تلك الفترة.

### ٤. الحوار "dialogue"

«المقصـود بالحـوار، ما يدور من حديث بين الشـخصيات فـى القصة، وهو عنصر هـام فى التعبير ومن أبرز عناصر الفن القصصى، حيث يعرف كاتب القصة شـخصياته بالاسـتعانة به، ويوسـع بواسـطته الحبكة ويربط بين الشـخصيات.» (المصدر نفسـه: ١١٧-١٢٠؛ ميرصادقى، ١٣٨٠ش: ٤٥٣-٤٥٤) «والحوار يسـاعد على إبراز الفكرة وتوضيحهـا، لأنَّ كل طرف من أطراف الحوار يحـاول أن يثير الجوانب التى يؤمن بها ويدافع عنها، كما يتميز الحوار بأنَّه يسـاعد على تجسيد المواقف وإحياء المشاهد حتى يشـعر القارئ بالحياة تدب فى المشـهد وتتحرك، وحتى يعيـش القارئ مع الأحداث من خلال أبطالها الذين يشعر بهم وهم يتحركون أمامه كما لو كان حاضراً معهم، يشعر بالحدث كما شعروا وينفعل به مثلما انفعلوا.» (المصدر نفسه:٣٧٣)

وفى هذه المقامة كغيرها من المقامات نواجه نوعين من الحوار:

**الـف. الحـوار الباطنى "المونولوج أو النجوى":** وهو حديث الشـخصية حين تخلو إلى نفسـها، وهو صوت داخلى لايسمعه إلا صاحبه. وقلَّما نجد استعمالاً كثيراً من هذا النوع فى المقامات والقصص القديمة، ومما نستطيع أن نجعله من هذا النوع من الحوار فى هذه المقامة قول الكاتب: «فقلنا: سـبحان الله، ربَّما ابصر عميت، قال عيسـى بن هشام:

فاستعذت بالله من مثل حاله ....»

ب. الحوار الثنائي أو الخارجي: ويكون بين الراوي وبقية الشخصيات باستعمال فعل "قال" في صيغه المختلفة من قلت، وقالت، وقلنا، وقالوا و... إلا أنَّ هذا الحوار بين الراوية والبطل نذر يسير يقتصر على سؤال أو تعجب يعقبها رد من البطل بقليل من الكلام أو بضعة أبيات شعرية. فهو إذن وسيلة مصطنعة يستخدمها الهمذاني للتفنن في ضروب النثر والشعر، ولبيان مقدرته اللغوية وطول باعه في التراكيب والوجوه البيانية والبديعية.

### ٥. عملية الوصف

«الوصف أداة من أدوات الكاتب في بناء القصة، ففيه يصور البيئة التي تجري فيها الأحداث ويرسم شكل الشخصية من الخارج، وبه قد يرسم صورة للنفس، نفس الشخصية من الداخل. أمَّا لغة الوصف فيجب أن تكون ملونة قادرة على أن تقدم الموصوف في ملامحه التي تخدم الغرض، وأن تكون لغة سهلة واضحة.» (أبوحاقه، ٢٠٠٦م، ج١: ٣٧٥-٣٧٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسائل الوصف المتعددة:

الف. الجمل الفعلية: ومنها في المقامة «وبقيت كالصدف بلا در أو المصر بلا حر، قمنا وراء الإمام قيام البررة الكرام و... .»

ب. الجمل الاسمية: ومنها في المقامة «الليل أخضر الديباج مغتلم الأمواج و... .»

ج. الصفات: ومنها في المقامة «خلق سجيح، ورأي صحيح، المعاني الحلوة، وحركات موزونة، والرجل التقي، والليل البهيم و... .»

د. التشبيهات: ومنها في المقامة «رايات الحانات أمثال النجوم، وفتاة البرق كاللهب في العروق، وكبرد النسيم في الحلوق.»

وانظروا إلى هذا الوصف للخمرة لقد استفاد الكاتب فيه من كل وسائل الوصف:

«خمرٌ كريقي في العُذو بةِ واللذاذةِ والحلاوة
تــذَرُ الحليمَ وما عليه لحلمــه أدنــى طلاوة

كأنَّما اعتصرها مِن خدی، أجداد جَدی وسربلوها مِن القار، بِمثل هَجری وصدَى، وديعةُ الدهور، وخبيئةُ جيب السرور، ومازالت تتوارثها الأخيارُ ويأخذُ منها الليلُ والنهارُ، حتى لم يبقَ إلا أرجٌ وشعاعٌ، ووهجٌ لذاعُ، ريحانةُ النفس، وضرةُ الشمس، فتاةُ البرق، عجوزُ الملق، كاللهب فی العروق، وكبردِ النسيم فی الحلوق، مصباحُ الفكر، وترياقُ السم، بمثلها عُزّزَ الميتُ فانتشر ودووِی الأكمةُ فأبصَرَ.» (الهمذانی، ۲۰۰۲م: ۲۰۰-۲۰۲)

وهكذا وصف الهمذانی من الخمرة: قدمها، ثم لونها وطعمها، ثم تأثيرها فی شاربيها، وليس فی ما أورده ابتكار أو معنى جديد يدانی من قريب أو بعيد شعرَ أصحاب الخمرة الذين تقدَّموه ... وإنَّما له بعض التعابير الحسنة كقوله فی وصف قدمها "وديعة الدهور" وفی وصف صفائها ولطفها "حتى لم يبق إلا أرج وشعاع" فكأنَّه به ينعت خمرة الصوفيين.

هـ: الاستعارات والمجازات: ومنها فی المقامة «نتعاطى نجوم الأقداح، وليلة غراء و ... .»

## أبعاد المقامة المضمونية والفنية

الف. البعد الاجتماعی: «إن المقامات تمثل روح العصر والمجتمع الذی نشأت فيه، إذ فيها وصف العادات والتقاليد التی تسود الطبقات الوسطى والدنيا فی كثير من المجتمعات الإسلامية. عند التعمق فی الجوانب الاجتماعية لهذه المقامة نفهم أنَّ للنص دلالة اجتماعية عظيمة، وهی الاهتمام بتدهور القيم وانقلابها فی مجتمع القرن الرابع الهجری مثل النفاق والفسق وكذلك الرجوع إلى بعض الميزات الاجتماعية فی العصور المنصرمة ولاسيما الجاهلية. فهذه المقامة شريط سينمائی فوضوی لشتى مظاهر الفساد والإفساد وسجل حافل للحياة ذات الوجهين فی الخبث والرياء والنفاق تحت بردة التقی، والزهد، والورع. فقد عرض البديع فی هذه المقامة "وفی كثير من مقاماته" للمنافقين الذين يظهرون غير ما يبطنون.» (الكک، ۱۹۶۱م: ۷۰-۷۱)

ب. البعد الحضاری: التحولات الحضارية التی عرفها المجتمع العربی فی القرن الرابع الهجری مثل أصناف الخمر وحوانيتها الحديثة، والترف، والبزح، والرفاهية السائدة.

ج. البعد الثقافی: حالة المثقف فی القرن الرابع الهجری وموقفه تجاهَ الأزمات السائدة فی المجتمع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الحريرى

«بعـد حوالى مئة عام من الهمذانى يظهـر الحريرى (٤٦٤-٥١٦ق) فى فن المقامة، ويصل بهذا النوع إلى حدِّ الكمال. وكان الحريرى من ذوى الغنى واليســار إلى جانب علمه الواسع، وتمكنه من فنون العربية، وكان له بقريته "المشان" ضيعة كبيرة مليئة بالنخل، وكان له بالبصرة منزل يقصده العلماء والأدباء وطالبوا العلم، يقرؤون عليه ويفيدون من علمه.» (الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٣٧-٧٤٢؛ البستانى، لاتا، ج٢: ٧٢٦-٧٣٧) قال فى منزلته ابنخلكان: «أحد أئمة عصره، رزق الحظوة التامة فى عمل المقامات. واشـتملت على شــيء كثير من كلام العرب، فى لغاتها، وأمثالها، ورموز أسرار كلامها، ومن عرفها حـق معرفتها، اسـتدل بها على فضل هـذا الرجل وكثرة اطلاعه وغـزارة مادته... .» (البستانى، لاتا، ج٧: ٤٣٦)

أما عن ميزات مقاماته: «فكل مقامة تبدأ بـ "حدثنا" كما تبدأ مقامات زميله الهمذانى بهذه الطريقة القصصية؛ كل مقامة تحمل اسماً ذا دلالة معنوية أو مكانية يسـتدل به على الشــيء الموصوف؛ شكلت ظاهرة الكدية عموداً فقرياً فى مقاماته؛ تفجر الحدث باللغة الوصفية فى سـياق السـرد القصصى وبأسـلوب الحريرى وحده؛ يؤلف الشعر الرديف الأمتن للنثر فى بناء المقامات، وهو ثابت فى جميعها؛ تبرز عناصر التشـويق من خلال تراكمات الحدث وتجلياته وبأسـلوب شـبه مسـرحى، يظهر البطل، ابوزيد السروجى، فــى نهايــة كل مقامة ليثبت ديمومة بقائــه؛ الإكثار فى الأمثـال، والرموز، والأحاجى، والاستشهاد بالأشعار.» (شيخ سياه، ١٣٨٣ش: ١٩٤-١٩٥)

## المقامة الرملية

### الفكرة العامة للمقامة

التعبـير عن الحج المقبول وطرق قبوله مــن الخلوص وطرد الدنيا بما فيها من المال، والأهل، والعيال.

### الأسلوب الروائى

وحدات النص من حيث السرد القصصى "الحبكة؛ plot":

## فقرات القصة

- المقدمة "التوطئة": کون الراوی فی عنفوان الشباب ومیله إلی السفر: «کنتُ فی عنفوان الشباب، وریعان العیش اللباب، أقلی الکتنان بالغاب، وأهوی الاندلاقَ من القراب، لعلمی أنَّ السفر ینفج السفرَ، وینتج الظفرَ، ومعاقرة الوطن، تقعر الفطنَ... .» (الحریری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨)

- بدایة الأزمة: الذهاب إلی الحج: «واهتاجَ لی شوقٌ إلی البیتِ الحرامِ، فزممتُ ناقتی، ونبذتُ عُلقی وعلاقتی.» (المصدر نفسه: ٤١٥)

- ذروة الأزمة: مواجهة الراوی بأبی‌زید السروجی ومیله إلیه وفی سؤاله فی ملازمته وعدم رغبة البطل فی ملازمته: «فلمَّا ألقحَ عُقمَ الأفهام بسحرِ الکلام، استروحتُ ریحَ أبی‌زید، ومادَ بی الارتیاحُ إلیه أیَّ مید ... فعانقتُه عناقَ اللام للألف، ونزلتُه منزلةَ البُرء عندَ الدنفِ. وسألتُه أن یلازمنی فأبی أو یزاملنی فنبا. وقال: آلیتُ فی حجتی هذه أن لاأحتقبَ ولاأعتقبَ، ولاأکتسبَ ولاأنتسبَ ولاأرتفقَ ولاأرافقَ ولاأوافقَ من ینافقُ. ثم ذهبَ یهرولُ وغادرنی أولولُ.» (المصدر نفسه: ٤٢٣-٤٢٤)

- حل الأزمة: البحث عن ضالته وخیبته فی وجدانها ومکابدته فی فقدانها: «فمازلتُ فی کل مورد نردُه، ومعرَّسٌ نتوسدُه، أتفقدُه فأفقدُه، وأستنجدُ بمن ینشدُه فلایجدُه، حتی خلتُ أنَّ الجنَّ اختطفته، أو الأرضَ اقتطفته. فما کابدتُ فی الغربةِ کهذه الکُربةِ. ولامُنیتُ فی سفرةٍ بمثلها من زفرةٍ.» (المصدر نفسه: ٤٢٤)

## التحلیل

### ١. الروایة

الف. راوٍ مجهول: هو الذی یقوم بسرد القصة فی بدایتها (حکی الحارث بن همام قال:).

ب. راوٍ معلوم: یسرد القصة بأتمها ونشاهده طوال الروایة فهو الحارث بن همام «کنتُ فی عنفوان الشباب، فؤممتُ ناقتی، انتظمتُ مع رفقة کنجوم اللیل و... .»

### ٢. شخصیات القصة "characterization"

الف. الحارث بن همام فهو تقمص دورین، أوله؛ دور الراوی للقصة بالانخراط فی

سـرد الحوادث وهو يعبر عن ميزات شـخصيات الرواية. ثانية؛ دور بطل القصة الذى يشـارک فى الأحداث وهو الذى يـدور محور الرواية حوله وحـول أفكاره وقضاياه ويقـوم ببيـان ما فى المجتمع العربى الإسـلامى فى القرن الخامـس الهجرى من القيم الأخلاقية والدينية وعكسها.

ب. أبـو زيد السـروجي: فهو البطل الآخـر للمقامة من أهل الكديـة والاحتيال، وكذلک الوعظ الدينى فى فصاحة وبيان وبلاغة[1].

## ٣. الزمان والمكان "setting"

الاهتمـام بالأزمنة والأمكنة مما يدلّ على نزعة الكاتـب الواقعية فى مقامته، على سـبيل المثال نستطيع الإشارة إلى «عنفوان الشـباب، وريعان العيش، وساحل الشام، والرملة، وأمّ القرى، والبيت الحرام، وبين الهضاب، ويوم التنادى و ... .»

## ٤. الحوار "dialogue"

الف. الحوار الباطني: هذه المقامة تخلو من هذا النوع من الحوار، ولكن إذا استعرضنا المقامات الأخرى للحريرى لوجدناه كثيراً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sukhnit.com

ب. الحـوار الثنائي: كل الحـوارات فى هذه المقامة حـوارات ثنائية بين الراوى، والناس وكذلک بين أبى زيد والراوى.

## ٥. الوصف

وسائل الوصف المختلفة:

الـف. الجمل الفعلية: ومنها فى مقامته «انتظمت مع رفقة كنجوم الليل، فعانقه عناق اللام الألف، نزلته منزلة البرء عند الدنف و ... .»

ب. الجمل الإسمية: ومنها فى المقامة «هم فى السـير جرية السيل، إلى الخير جرى الخيل و... .»

---

١. «قال ابن الدبيثى المورخ: كان أبو زيد شـخصاً واقعياً أهداه الحريرى مقاماته.» (البسـتانى، لاتا: ج٧: ٣٦٥)

ج. الصفـات: ومنها فی المقامة «البیت الحرام، وشـخص ضاحـی الإهاب، اللیل الحالک، والجبال الشم و ... .»

د. التشبیهات: ومنها «لا ولا خادم أطاع کعاص من الخدم و... .»

هـ الاستعارات والمجازات: فهناک کثیر من الاستعارات ومنها «إجالة القداح، أغمد غضب لسانه، فلمّا ألقح عقم الأفهام بسحر الکلام، اقتدحت زناد الاستخارة و... .»

و. الاسـتعانة بالشعر: فقد استفاد الحریری کثیراً فی وصفه من الشعر کما أنَّه وظّف الشعر للتعبیر عن الوعظ، والحکمة، وسائر أغراضه المنویة.

## أبعاد المقامة المضمونیة

الـف. البعـد الاجتماعی: تحدث الکاتب عـن القیم الاجتماعیـة بمختلف نواحیها ولاسیَّما أخبار الحج، وأصوله، وقواعده، والاهتمام به.

ب. البعد الحضاری والثقافی: فهو یتکلم عن الحضارة الإسـلامیة التلیدة السـائدة. ولکـن التأکید علی الأسـلوب الخطابی وتکرار الجمل الإنشـائیة یدلّ علی أنَّ هناک بعض التحـولات الحضاریة التی عرفها المجتمع العربی فی القرن الخامس الهجری من عدم الاهتمام بخلوص النیة ونسـیان الدنیا وما فیها عنـد القیام بالحج، وهذا کله یدلّ علی رواج المیولة إلی المادیات من المال، والأهل، والعیال، والعقار.

## المقارنة بین المقامتین من جهة السرد القصصی

تعد المقامات أحد الأجناس الأدبیة السردیة التی یتمیّز بها الأدب العربی. وهی من نوع القصص الخیالیة، محشوة بکثیر من الشخصیات، والأحداث، والخطب، والحوارات، ومصاغة بلغة جمیلة. والمقامات "لدی الهمذانی والحریری" تحتوی علی شیخ یقوم بدور البطل، وراوٍ یحکی لنا مغامرات ذلک الشیخ الذی یبرز دائماً کرجلٍ ذکی وذی اطلاع أدبی واسع، لکنه یختار الکدیة، أی التکسب بالحیلة والکلام البلیغ، للحصول علی المال. ولتسهیل الوصول إلی مآربه یصطحب عادة غلاماً أو فتاة تشارکه حیله وحیاته.

ومن جهة الفکرة العامة للمقامتین، کما شـاهدنا، هناک شیء یقارب بین المقامتین، وهـو التأکید علی الوعظ، کما نواجه فی الخمریة کثیراً مـن المواعظ لإمام القریة فی

سـبيل ترک الخمر والتوبة إلى الله تعالى، وفى الرملية بالوعظ فى خلوص النية للحج والتخلّص من حبّ الدنيا بما فيها المال والأهل.

وأما فى التحليل الفنى، فنواجه فى كلتا المقامتين الراوى المعلوم إلى جانب الراوى المجهـول. وأما من جهة المكان، فـإنَّ الوقائع والأحداث تحدث فى إطار مكانى محدد، إلا أنَّ مكان وقوع الأحداث فى الخمرية، أضيق ويحدد فى الحانة والمسجد، ولكن فى الرملية، تحدث الأحداث فى أمكنة مختلفة وأكثر توسعاً بالنسبة إلى الخمرية.

وأما فى الأسـاليب الوصفية، فإن المقامتين فى استعمال الجمل الفعلية والاسمية سواء. ولكنَّ فى التشـبيهات نشـاهد أنَّ الهمذانى أكثر من الإتيان بها، وفى الاستعارات نرى أنَّ الحريرى أكثر منها بالنسـبة إلى زميله. لكنَّ هناک ميزة هامة للحريرى، وهى الاسـتعانة بالأشعار الكثيرة التى قرضها بنفسه واستفاد منها فى التعبير عن الصور فى أساليبه الوصفية. وأما بالنسـبة إلى الجمل الإنشـائية فأكثر الحريرى من الإتيان بها بالنسـبة إلى الهمذانى ولاسـيَّما الاسـتفهامية، فمنها قوله: «وهو ينادى: يا أهل ذا النادى، هلُمّ إلى ما ينجى يومَ التنادى.» (الحريرى، ١٩٩٨م، ج٢: ٤١٥) أو يقول فى الأسـئلة المتوالية: «وقال يا معشـر الحجاج، الناسـلين من الفجاج، أتعقلون ما تواجهون؟ وإلى من تتوجهون؟ أم تدرون على مـن تقدمون؟ وعلام تقدمون؟ أتخافون أنَّ الحج هو اختيارُ الرواحل واتخاذُ المحامل وإبقارُ الزوامل؟ أم تظنون أنَّ النسک هو نضو الأردان، وأنضاءُ الأبدان، ومفارقةُ الولدان، والتنائى عن البلدان؟.»(المصدر نفسه: ٤١٦) ولكن الهمذانى يأتى بالجمل الإنشائية أقلّ من الحريرى.

فهناک ميزة مشـتركة بين المقامتين وهى الإكثار من الإتيان بالجمل الفعلية بالنسبة إلى الاسمية.

وأما بالنسبة إلى الأبعاد المضمونية، فيهتم كلا الكاتبين بالحالة الاجتماعية والحضارية والثقافية من القيم الاجتماعية وانقلابها وتدهورها فى القرنين الرابع والخامس.

## المظاهر الفولكلورية فى المقامتين الرملية والخمرية

لم يـترک الحريرى والهمدانى مظاهر الحياة[1] بل راحـا يرصدان كل ظاهرة معللين

١. وموضوعات المقامات -فى معظمها- ذات صلة بالناس، وتتعلق بالحياة اليومية والمشـاكل العامة، وتصور أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير.

أسـبابها ومسـتخلصین نتائجها، محملین الناس والسلطة مسـؤولیة ما یحدث من دمار فی حیاة المجتمع، فاضحین بأسـلوب نادر ولاذع وسـاخر کل ذلک، وقد تصدیا بهذا الأسـلوب إلی کل من انحرف عن طریق الحق والصواب ومذکرین الجمیع بمسؤولیاتهم عبر المواقع التی کانوا فیها.

وبالتالی نأتی ببعض النماذج الفولکلوریة فی هاتین المقامتین:

ففـی الخمریة، کما قلناه آنفـاً، اهتم الکاتب بالقضایا الاجتماعیـة والحیاة العامة للنـاس، ومنها اتخاذ الأصدقاء الخاصة لکل مکان وزمان وهو یقول: «واتخذتُ إخواناً للمقـة، وآخرین للنفقة.» (الهمذانی، ٢٠٠٢م: ١٩٧) والاهتمام بأمور الناس فی النهار، والراحـة واللهو فی الليـل: «وجعلتُ النهار للناس، والليلُ للکاس.» (المصدر نفسـه) وبسـبب رواج الخمـر وکثرة الحانات فی القرن الرابع قـام الکاتب بالتعبیر عن أنواع الخمر والسـاقیات والمسـائل المناطة بها: «قال: واجتمع إلیّ فـی بعض لیالی إخوانُ الخلوة، ذوو المعانی الحلوة، فمازلنا نتعاطی نجومَ الأقداح، حتی نَفَدَ ما معنا من الراح. قال: واجتمع رأیُ الندمان، علی قصد الدنان، فأسَلنَا نفسَها، وبقیت کالصدف بلا دُرٍّ، أو المِصر بلا حُرٍّ. قال: ولمّا مسّـتنا حالُنا تلک دعتنا دواعی الشطارة، إلی حان الخمارة، والليلُ أخضرُ الدیباج، مغتلمُ الأمواج... وسألناها عن خمرها، فقالت:

خمرٌ کریقی فی العذو   بةِ واللذاذةِ والحلاوة
تَـذَرُ الحلیمَ وما علیـ   ـه لحلمه أدنی طلاوة»

(المصدر نفسه: ١٩٧-٢٠٠)

هذا بالنسبة إلی فولکوریة الهمذانی، وأما الحریری فهو أیضاً قام بالتعبیر عن المظاهر الفولکلوریـة فی المجتمع العربـی فی القرن الخامس الهجری ومنهـا: التعبیر عن رواج المسـائل العقدیة لدی الناس ومنها الاسـتخارة فهی المتداولة لدی المسلمین حتی الآن: «واقتدحتُ زناد الاستخارة.» (الحریری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) یشیر الحریری فی مقاماته إلی التجارة وأمکنتها فی زمانه «وأصعدتُ إلی ساحل الشام للتجارة. فلما خیمتُ بالرملة، وألقیـت بها عصا الرحلة.» (المصدر نفسـه) فهناک میزة فولکلوریة- دینیة هامة ومناطة بالدین والعقیدة فی هذه المقامة وهی شـوق المسـلمین إلی الحج وزیارة بیت الله الحرام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«صادفتُ بها ركاباً تُعَد للسـرى، ورحالاً تشـد إلى أم القرى، فصعـدت بى ريحُ الغرام، واهتاج لى شوقٌ إلى البيت الحرام، فزممتُ ناقتى، ونبذتُ عقلى وعلاقتى.» (المصدر نفسه)

## المقارنة بين المقامتين من حيث الإيقاع الصوتى للكلام "الكلمة والحرف"

«يرتكـز الإيقاع الصوتى بالدرجـة الأولى على التكرار والترديـد ولهذا الترديد والتكرار غايات وأهداف متعددة الجوانب. وترتبط بالتكرار فكرة الانتظام فى السياق الزمنى بين الوحدات المتكررة فهذا الانتظام يعد لازماً للإيقاع لكى يحافظ على النسق والمسـافات الفاصلة بينه وبين غيره من الأنسـاق وعلى ذلک فالإيقـاع تنظيم زمنى للحركة.» (كريم، ۱۹۸۸م: ۱۵۱) «ونرى أن الإيقاع يشمل كافة الفنون الشعرية والنثرية، وتعد المادة الصوتية الموظفة فى النص النثرى أساس هذا الإيقاع، وهى موظفة توظيفاً متنوعاً من موضوع آخر فى صلب النص الواحد، ويدخل ضمن ذلک ما يوفره الجانب الصوتى مـن وزن وتكرار فى الأصـوات وفى المفردات والجنـاس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها.» (البصرى، لاتا: ٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## التكرار الحرفى فى المقامتين:

«لـكل حرف من حروف اللغة صوت ترجع طبقته من التنغيم إلى مخرجه من جهاز النطق.» (الغريبى، ۱۹۸٦م: ۳٤) سـنتناول فى هذا الباب الإيقاع الناشـىء عن تكرار الصوت وتكثيفه فى النص محاولين تسـليط الضـوء على الإيقاع وما يحمل من الأبعاد المعنوية فى النص.

«حروف المد وهى من الحروف المجهورة والجوفية أو الهوائية.» (شـكيب أنصارى، ۱۳۷۸ش: ۱۰۲؛ مجاهـد، ۲۰۰۵م: ۳۱) «فحـروف المـد تلائم غناء النفس؛ أشـواقها وأفراحهـا وآلامها وذلک لسـعة مخارجها وتذبذبها الأوتـار الصوتية عند النطق بها.» (مجاهـد، ۲۰۰۵م: ۳۲) «لنبـدأ بإيحاء ذلک الإيقاع المتولد مـن حرف الف وهو أخف حـروف المد.» (مصاورة، ۲۰۰۹م: ۳۲۳) وإذا سـلّطنا الضوء على المقامتين اسـترعى انتباهنـا كثـرة الإتيان بهذا الحرف ومنها فـى الخمرية: «قال: ولمّا حشـرجَ النهارُ أو كاد، نظرنـا فإذا برايات الحانات أمثالُ النجوم، فى الليل البهيم، فتهادينا بها السّـرّاءَ،

وتباشـرنا بليلة غرّاءَ، ووصلنا إلـى أفخمِها بابا، وأضخمِها كلابـا، وقد جعلنا الدينارُ إماماً، والاسـتهتارِ لزاماً.» (الهمذانـی، ۲۰۰۲م: ۱۹۹-۲۰۰) فتكرير حرف الف خلق إيقاعـاً لائم مد الصوت فی الوصـف وتصوير المبصرات. وأما عـن الحريری، فمنها: «كنتُ فی عنفوان الشباب وريعان اللباب، أقلی الاكتنان بالغاب، وأهوی الاندلاقَ من القِراب.» (الحريری، ۱۹۹۸م، ج۲: ٤۰۸)

نلاحـظ هنا كيف تكثف صـوت الف خالقاً اتصالاً يوحی بانفراج الحياة وسـعتها، ويليـه تكثف صوت الباء. أو فی هذه الجمل اسـتعمل الحريـری الف مصحوباً بحرف الـلام «أتخافونَ أنّ الحجَ هو اختيارُ الرواحل، وقطـعُ المراحل، واتخاذُ المحامل، وإيقارُ الزوامل.» (المصدر نفسه: ٤۱٦)

هناک ميزة أخری يشترک فيها الحريری والهمذانی وهی أنَّهما قد حرصا فی بعض مقاماتهما إلی طريق الإبدال والنقل للحركة قاصدين التسهيل فی التلفظ[۱]، فنجد إبدال الهمـزة، ألفاً فی كلمة "راسـک" و"كاسـک"، ومنها إبدال الهمزة ألفـاً فی هذه القطعة للحريری «ثم أغمضَ غضبَ لسـانه، وانطلقَ لشـانه[۲].» (المصدر نفسه: ٤۲۹) أو إبدال الهمـزة ألفاً فی كلمة "الشـأن" و"الكأس" قصداً لخلق تكـرار إيقاعی يواكب أصوات نفسـهما الباطنـة، ويقيم وزناً موحدًّا بين الكلمات فی السـجع ويعطـی الكلام تنغيماً موسيقيًّا جميلاً.

«ومـن هـذا النوع ذلـک الإيقاع الذی يتولد من حرف السـين، الحرف الأسـلی والاحتكاكی المهموس، وهو بعكس المجهور، الذی يتسـرب الهواء عند النطق به محدثاً احتكاكاً مسـموعاً فی النص ومخرجه طرف اللسـان وفويق الثنايا السفلی.» (شكيب أنصـاری، ۱۳۸۷ش: ۱۰۳) فنـری فی الرملية تكرار حرف السـين: «فوالذی شـرعَ

۱. هـذه الميـزة هی ميزة عامة عند العرب فی القديم والحديـث كما نواجه بكثير من هذه الإبدلات فی العربية العامية المعاصرة ومنها: راس "رأس" بير "بئر" روس "رؤوس" مية "مئة" وين "أين" جيت "جئت" وكذلک حذف الهمزة من الأسماء الممدودة لسهولة التلفظ ومنها: السما "السماء" الصحرا "الصحراء".

۲. إذا نبحـث فـی مقامات الحريری والهمذانی نسـتطيع أن نجد كثيراً من هـذه الإبدالات ومنها فی المقامة السمرقندية للحريری "ومسقط راسک" أو فی المقامة البكرية للحريری "فجليت عند راسه" أو فی المقامة الاسكندرية "لامخبأ بعد بوس".

المناسکَ للناسک، وارشدَ السالکَ.» (الحريری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤١٧) أو عند الهمذانی «فأحسنت تَلَقّينا وأسرعت تُقَبِّلُ رؤوسنا وأيدينا، وأسرعَ من معها من العلوج، إلی حطِّ الرحال والسروج، وسألناها.» (الهمذانی، ٢٠٠٢م: ٢٠٠) أو «ويديمُ استنشاقَه، ثم قال: أيّها الناسُ من خلطَ فی سيرته، وابتلی بقاذورته، فليسعهُ ديماسُه، دون أن تُنَجِّسُنا أنفاسَه.» (المصدر نفسه: ١٩٨-١٩٩)

«ومن صور الإيقاع القائم علی تكرار الصوت، ذلک الإيقاع المتولد من تكرار صوت الجيم وهو من الحروف الشجرية والمجهورة.» (شکيب أنصاری، ١٣٨٧ش: ١٠٣؛ مجاهد، ٢٠٠٥م: ٣١) وجاء هذا الصوت فقط فی المقامة الرملية دون الخمرية للهمذانی مسبوقاً بحرف المد، مما أوحی بالقوة وأثار الهيبة والخوف فی النفوس. فإنَّ لصوت الجيم وقعاً خاصاً إذا تكثف فی السياق السردی. ومنها عند الحريری «أستشجتُ جأشاً أثبتمن الحجارة، وأصعدتُ إلی ساحل الشام للتجارة: يا معشرَ الحجاج، الناسلين من الفِجاج.» (الحريری، ١٩٩٨م ج٢: ٤٠٨) أو «وجه المهيمن ولّاجا وخرّاجا.» (المصدر نفسه: ٤١٧)

أو استعمل الحريری الجيم مصحوباً بالألف فی هذه الأبيات:

«ما الحجُّ سيرکَ تأويباً وإدلاجاً — ولا اعتيامُکَ أجمالاً وإخداجاً
الحجُّ أن تقصدَ البيتَ الحرام علی — تجريدِک الحجَ لا تقضی به حاجاً
فهذه إن حوتها حجةٌ كملت — وإن خلا الحجُّ منها كان إخداجا»

(المصدر نفسه: ٤١٨)

«وكذلک استعمل حرف الراء بشكل مكثف فی كلتا المقامتين والراء صوت لثوی متردد. فهو يتسم بالتكرار، فيظل اللسان مرتعشاً به زمناً ما وكأنَّه يكرره، ويمكن ملاحظة حضور هذا الصوت فی المعنی وتأثيره فی دلالة النص.» (مصاوره، ٢٠٠٩ م: ٣٢٩)

ومنها لدی الحريری فی رمليته: «فما كابدتُ فی الغربة، كهذه الكربة، ولا منيتُ فی سفرة بمثلها من زفرة.» (الحريری، ١٩٨٨م، ج٢: ٤٢٩) أو: «لعلمی أنَّ السَفرَ ينفجُ السُفرَ، وينتج الظفرَ. ومعاقرةَ الوطن تعقر الفطن، وتحقر مَن قطَنَ. فلمّا خيمتُ بالرملة وألقيت بها عصا الرحلة، صادفتُ بها ركاباً تُعَدّ للسری ورحالاً تُشَدّ إلی أم القری،

فصعفت بی ریحُ الغرام، واهتاج لی شوقُ إلی البیت الحرام.» (المصدر نفسه: ٤٠٨) أو: «ولایرحض التنسکُ فی التقصیر، درَنَ التمسکِ بالتقصیر. ولایسعدُ بعرفة غیر أهل المعرفة ولایزکو بالخیف من یرغب فی الجَیفِ.» (المصدر نفسه: ٤١٧) «وأما صوت القاف؛ فهو الصوت المجهور، واللهوی، والانفجاری، والمهموس تکثف فی سیاقات معینة خالقاً إیقاعاً یوحی بالقسوة والضرب والشدة.» (مجاهد، ٢٠٠٥م: ٣١)

ولقد استعمل الهمذانی والحریری هذا الحرف فی مقامتیهما، ومنها عند الحریری مصحوباً بحرف الطاء والراء: «وأهوی الاندلاقَ من القِراب ومعاقرةَ الوطن تعقر الفطنَ وتحقر مَن قطنَ.» (الحریری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) أو یستعمل هذا الحرف فی الشعر:

«وقلتُ للائمی أقصر فإنّی سأختار المقامَ علی المقام
وأنفِقُ ما جمعتُ بأرض جمعٍ وأسلو بالحطیم عن الحُطام»

(المصدر نفسه: ٤١٥)

أو مصحوباً بألف وهو حرف المد: «ولا أرتفق، ولا أرافق، ولا أوافق من ینافق.» (المصدر نفسه: ٤٢٤) وکذلک فی هذه العبارات: «فزممت ناقتی، ونبذت علقی وعلاقتی.» (المصدر نفسه: ٤١٥) أو مصحوباً باللام: «ولایجدی التقرب بالحلق مع التقلب فی ظلم الخلق.» (المصدر نفسه: ٤١٧)

وأما عن المقامة الخمریة، فالهمذانی یستعمل هذا الحرف للقسوة والشدة: «أمامِ تلک القریة، فقالوا: الرجلُ التقیُ، أبوالفتح الإسکندری، فقلنا.» (الهمذانی، ٢٠٠٢م: ١٩٩) أو یستعمله مقترناً بالراء واللام لتجرجر الکلام: «فتاةُ البرق، عجوزُ الملق، کاللهب فی العروق، وکبرد النسیم فی الحُلوق، مصباحُ الفکر، وتریاقُ سمِّ الدهر.» (المصدر نفسه: ٢٠٠)

«وأما عن حرف النون الذلقی، المجهور.» (شکیب أنصاری، ١٣٨٧ش: ١٠٣؛ مجاهد، ٢٠٠٥م: ٣١) الذی یخلق ترنیماً موسیقیاً یشد انتباه السامع لدی الکاتبین، فمنه عند الحریری مصحوباً بالطاء: «ومعاقرةَ الوطن تعقرُ الفطنُ وتحقر مَن قطَنَ.» (الحریری، ١٩٩٨م، ج٢: ٤٠٨) أو یستعمل النون فی صیغة المخاطبین مع حرف الواو، وهو حرف مد فی أسلوب إنشائی وخطابی: «أتعقلون ما تواجهون؟ وإلی من تتوجّهون؟ أم تدرونَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على من تقدمــون؟ وعلامَ تَقدمون؟» (المصدر نفســه: ٤١٦) أو مصحوباً بالألف، وهذا يزيد المقامة ترنيما وموســيقى: «هو نضوُ الأردان، وإنضاءُ الأبــدان، ومفارقةُ الولدان والثنائى عن البلدان؟» (المصدر نفســه) كما قام به مرة أخرى فى: «إيضاع الركبان فى الكثبــان، وقع بالبنان على البنان.» (المصدر نفســه: ٤٢٤) وهذه ميزة قام بها الهمذانى فــى مقامته الخمرية فهو يصحب النون ألفاً: «واجتمع رأى الندمان على فصد الدنان.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٩٨) كما نواجه به فى هذه الجمل بتكرار ضمير "نا" : «فأحسنت تلقينا، وأســرعت تقبل رؤوســنا وأيدينا.» (المصدر نفســه: ٢٠٠) أو فى: «وجعلنا بقيةَ يومنا نعجبُ مِن نُسكه، مع ما كنا نعلم من فسقه.» (المصدر نفسه: ١٩٩)

كما نراه فى هذا البيت بتكرار "أنا" :

«أنــا مــن كل غبارٍ أنــا مِــن كل مكان»

(المصدر نفسه: ٢٠٠٢)

## المقارنة بين الميزات الفنية واللفظية للمقامتين

والشــبه واضح بين مقامات الحريرى ومقامــات الهمذانى، إلا أنَّ مقامات الهمذانى أســهل منالاً وأكثر ابتكاراً للواقع والحوادث. وأما مقامات الحريرى فهى أكثر إســهاباً فى الســجع والتعقيد، لما حفلت به من الكنايات التى جعلت قســماً منها أشبه بالألغاز وكما حفلت بالأحاجى النحوية إلى جانب المســائل الفقهية والفتاوى اللغوية، فجاءت خمرية الهمذانى أدق صنعة، وأفضل شــعراً، وأكثر تعمقاً فى اللغة وما يتعلق بها من نحو، وصرف، واشتقاق.

فإذا قرأنا الرملية منعكسة من آخرها تفيد ما أفاده الأصل من غير انعكاس، وهذه مقــدرة قــلَّ نظيرها من أهل الاختصــاص، فلذلک نرى الحريرى وقــد أربى وزاد فى الصنعة الفنية وأبدع، بالرغم من كل ما صنعه البديع من انتفاء الغريب، فإنَّ الهمذانى لم يصل إلى درجة الحريرى من الإغراب ويكفي هذا الفرق الواضح بينهما.

ومــن الفروق بينهما أن البديع كان شــاباً يحب اللهو ويطــرب للانطلاق، بينما كان الحريرى شــيخاً أميل للصلاح والوقار ولهذا أثر فــى روح المقامات وما فيها من نزعة

وخيـال وغيرذلـك. وكان البديع صاحب بديعة وارتجال، لذلك كانت مقاماته أسرع وأطبع من الحريرى، والحريرى كان ذا روية وإمهال وتصنع لا يتسرع بمقاماته. والبديع كان يدخل أقوال غيره بينما لم نجد فى مقامات الحريرى "ومقامته هذه" سوى أربعة أبيات لغيره والباقى كله من صنعه.

«السجع حجر الأساس فى المقامتين، وبالأحرى أن نقول إنَّ أسلوب هاتين المقامتين ومنهجهما الأساسى، هو أسلوب مسجع فى شتى أنواع السجع، وعلى حد قول "الطقطقى" لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر.» (الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٣٥) «ولكنَّ الحريرى أكثر إيغالاً فى التسجيع والتعقيد وتصعيب الأداء من الهمذانى.» (المصدر نفسه: ٧٤١)

«سجع الهمذانى يجرى مع الطبع الأنيق لم يشد شداً لتأدية وظيفته مرغما فينحت نحتاً. فقراته تأتى طلقة تنم عن بداهة وقريحة فياضة دفاقة، لا مكدودة ولا مقلقة. فكان الهمذانى يتكلَّم ولا يكتب فيزن السجعات ومطابقاتها بالدوانق والقراريط أو يقيسها بالمليمتر كابن‌العميد. سجعات طويلة تعقبها أخرى قصيرة تطول وتقصر على غير إحكام هندسى إلا قليلاً، وهو إحكام غير مستقبح على كل حال. والبديع يستخدم كل أنواع السجع من المطرف إلى المتوازى والمرصع لكنَّه لا يجهد إنشاءه بكثرة تكرارها فيقطع على المعانى نفسها ويعيق سيرها بل يزاوج بينها فينوع وينتشل بعض الشىء من رتابة السجع المكدود.» (الكك، ١٩٦١م: ٨٦)

«كما شاهدناه فى المقامة الخمرية أنَّ الهمذانى فى سجعه يتبع السجع القصير دائماً ويكثر فيه إلى حد نرى أن جمله تتحد سجعا وقافية. وهذه الميزة نشاهدها فى الرملية للحريرى وهو حرص كما يؤخذ من المقابلة بين بديع الزمان وبينه على أن تكون العبارة قصيرة تتقطع تقطيعاً إيقاعياً من حيث التناغم بين لفظة وأخرى.» (الحريرى، ١٩٨٨م، ج٢ :٧-٨) ولكنَّ السجع والجمل المسجعة عند الحريرى أقصر بالنسبة إلى زميله ومنها: «أتعقلون ما تواجهون؟ وإلى من تتوجهون؟ أم تدرون على من تقدمون؟ وعلامَ تقدمون؟ أتخالون أنَّ الحج هو اختيارُ الرواحل وقطعُ المراحل واتخاذُ المحامل وإيقارُ الزوامل؟ أم تظنون أنّ النُسكَ هو نضوُ الاردان وإنضاء الأبدان ومفارقةُ الولدان

والتنائى عن البُلدان؟.» (المصدر نفسه: ٤١٦)

وقد تبيّن لنا من خلال هذه الأمثلة أنَّ سجعه قصير إجمالاً، وفقراته مؤلفة من لفظين إلى خمس. وهو كزميله لا يستعمل السجع المتوسط والطويل إلا نادراً. وهذه ميزة مشكورة لأنَّ هذا أجمل السجع عند البديعيين. قال ابن‌الأثير: «وكلَّما قلت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع وهذا السجع أوعر السجع مذهبا وأبعده متناولاً ولايكاد استعماله يقع إلا نادراً .... وإنَّما كان القصير من السجع أوعر مسلكاً من الطويل لأنَّ المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة غز مؤاتاة السجع فيه لقصر تلك الألفاظ وضيق المجال فى استجلابه ... .» (ابن الأثير، ١٩٣٩م، ج١: ٢٤٠)

ولكنَّ هناک ميزة أخرى تميّز سجع الحريرى عن الهمذانى وهى أنَّ فى سجع الحريرى نواجه بكثرة تكرار المعنى كما يطلق عليه ابن‌الاثير التطويل: «والذى أقوله فى ذلک هو أن تكون كل واحدة من السجعين المزدوجين مشتملة على معنى غير المعنى الذى اشتملت عليه اختها فإن كان المعنى فيها سواء فذاک هو التطويل بعينه.» (المصدر نفسه: ٩٨) «وهكذا كانت مقامات الحريرى أدق صنعة من مقامات البديع وأفضل شعراً وأكثر تعمقاً فى اللغة وأوضاعها وأمثالها.» (الفاخورى، ١٣٧٧ش: ٧٤١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأما عن الجناس فإذا قارنّا بين الجناسات المستعملة لدى الكاتبين، نشاهد أنَّ جناس الحريرى (بالنسبة إلى زميله) يأتى فى جمل قصيرة للغاية لا تتجاوز ثلاث كلمات، وهذا له دور هام فى التنغيم الموسيقى الرتيب والمتوازن للمقامة. وكذلک هناک ميزة أخرى للحريرى وهو استعماله الكثير للجناس فى الشعر. وأما بالنسبة إلى الحد لاستعمال هذه الصنعة والأخرى، فلابدّ من الإشارة إلى ناحية هامة، وهى أنَّ الكلام والبديع وسياق العبارات فى أثر الحريرى فيه كثير من مظاهر التصنّع والتكلّف تفوق ما جاء فى أثر البديع. وفيما يلى نأتى ببعض الجناسات المستعملة عندهما:

الهمذانى:

فعدلتُ، عدلتُ / الخلوة، الحلوة / الندمان، الدنان / درّ، حرّ / السَّبح، الصُّبح / أوبته، توبته / ألحاظها، ألفاظها / خدى، جدى / فسارنى، سرنى / عرضه، أرضه.

**الحریری:**

تُواجهــون، تتوجهون/ تَقدمــون، تُقَدِّمــون/ الأردان، الأبدان، الولــدان، البلدان/ الخطیئة، المطیة/ النیة، البنیة/ السالک، الحالک/ الذَّنوب، الذُّنوب/ الأجرام، الإحرام، بالحرام/ التقرب، التقلب/ الخَیف، الحَیف/ صفا، الصفا/ شریعة، شروعه/ الصم، الشم/ أحتقب، أعتقب/ أکتسب، أنتسب/ أرافق، أوافق/ القدم الخدم، هدم، الندم، خدم، القدم، عدم، صدم، بدم، الأدم، السدم "الشعر"/ لسانه، لشانه/ سفرة، زفرة.

وأمــا بالنســبة إلى الطباق فله دور هــام فی المجابهة، وبالتالــی الحیویة فی النص الأدبی، فهناک کثیر منه فی المقامتین وهو میزة عامة لمقامات الحریری والهمذانی. فمنها عند الحریری:

مقــدرة، محتاج/کملت، خلا/ غرســوا، جنوا/ کثر، قل/ راکب، ســاعٍ علی القدم/ اطاع، عاص/ بان، من هدم/ الحیاة، عدم.

**وعند الهمذانی:**

جدی، هزلی/ النهار، اللیل/ الســبح، الصبح/ خفضة، رفعة/ السلامة، الآفة/ ابصر، عمیت/ فتاة، عجوز/ المهلب، البرد/ تریاق، سم.

وهنــاک فــرق کبیر فی الإفادة من فــنّ الطباق عند الهمذانــی والحریری، وهو أنَّ الحریری فی مقامته الرملیة قام بتوظیف الطباق فی الشعر فقط، ولکنَّ الهمذانی استعمله فی النثر دون الشعر.

**النتیجة**

بعد التدقیق والاســتقراء فی الأبعاد المختلفة للمقامتین الخمریة والرملیة کنموذجین للکاتبین، نستنتج النتائج التالیة:

- بالنسبة إلی البعد القصصی؛ برغم بروز بعض الخلل والنقص فی سردیة المقامتین، وهو بســبب قلّة الاهتمــام بعناصرالقصة آنــذاک، لقد راعی الکاتبــان عناصر القصة الأساســیة من المقدمة، وفقرات السرد، والروایة، والشخصیات، ودور الزمن، والمکان، والحوار و... بشــکل نســبی ومقبول، بحیث تکاد تکتمل فیهما مقومات الفن القصصی.

وأما الغرض والهدف من استخدام أسلوب القصة وعناصرها في المقامتين، فللتأكيد على الوعظ والبيان والبعد التعليمي، كما تهتم الخمرية بمواعظ في ترک الخمر والتوبة إلى الله تعالى، والرملية بالوعظ في خلوص النية للحج وطرد الدنيا.

- ومن حيث المضمون؛ تهتم كلتا المقامتين بالمواضيع الفولكلورية والاجتماعية المتناقضة في القرنين الرابع والخامس، وهو الاهتمام بتدهور القيم وانقلابها، مثل النفاق، والفسق، وتعاطي الخمر في الخمرية والتركيز على القيم الاجتماعية بمختلف نواحيها ولاسيما أخبار الحج وأصوله في الرملية. ولكن برغم هذه التناقضات بين الاتجاهين، فإن النزعة التعليمية إلى الجوانب القصصية، هي الغاية الأساسية للكاتبين.

- وأما من الجهة الفنية، فإنَّ المقامتين كبقية المقامات، مفعمتان بصور البيان وبالمحسنات اللفظية ولاسيَّما السجع القصير، وهو حجر الأساس في المقامتين ومنهجهما الأساسي. ولكنَّ هناک بعض الفوارق بين استعمال السجع لدى الكاتبين، ومنها أنَّ في سجع الحريري نواجه بكثرة التكرارَ في المعنى والتعقيد والتكلف أحياناً. وأما عن الجناس، فإنَّ جناس الحريري بالنسبة إلى زميله يأتي في جمل أقصر للغاية ولا يتجاوز ثلاث كلمات، وهذا له دور هام في التنغيم الرتيب للمقامة. وأما عند المقارنة العامة للمقامتين، فلابدَّ من الإشارة إلى مسألة هامة وهي أنَّ مظاهر التصنع والتكلف أكثر في الرملية بالنسبة إلى الخمرية، وهي ميزة عامة عند الكاتبين في مقاماتهما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المصادر والمراجع

ابن الاثير. ١٩٣٩م. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. المجلد الأولى. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. لاط. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر. لاتا. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: إحسان عباس. لاط. بيروت: دارالثقافة.

أبوحاقة، أحمد وآخرون. ٢٠٠٦م. المفيد الجديد في الأدب العربي. المجلد الأولى. الطبعة الثالثة. بيروت: دارالملايين للعلم.

إسماعيل، عزالدين. ١٩٥٨م. الأدب وفنونه. الطبعة الثانية. بيروت: دارالفكر العربي.

أمين، أحمد. ١٩٧٢م. النقد الأدبي. الطبعة الرابعة. لامک: مطبعة المعرفة.

البستاني، فؤاد أفرام. ١٣٧٩ش. المجاني الحديثة. المجلد الثالث. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات

ذوی القربی.

البستانی، بطرس. لاتا. دائرة المعارف. المجلد السابع. بیروت: دارالمعرفة.

البستانی، بطرس. لاتا. أدباء العرب فی الأعصر العباسیة. المجلد الثانی. لاط. بیروت: دارالجیل.

البصری، عبد القادر داوود. لاتا. إیقاع الشعر الحر بین النظریة والإبداع. لاط. الأردن: لانا.

الثعالبی. لاتا. یتیمة الدهر. المجلد٤. لاط. القاهرة: لانا.

جمعة، حسین. ٢٠٠٣م. إبداع ونقد قراءة جدیدة للإبداع فی العصر العباسی. لاط. دمشق: دارالمنیر.

حاجی‌زاده، مهین. ٢٠٠٦م. «المقامة فی الأدب العربی والآداب العالمیة». مجلة اللغة العربیة وآدابها. السنة٢. العدد٤. صص١٧-٣٢.

الحریری، أبی العباس أحمد بن عبدالله المؤمن القیسی الشریشی. ١٩٩٨م. مقامات الحریری. المجلد الثانی. شرح: إبراهیم شمس الدین. الطبعة الأولی. بیروت: دارالمکتب العلمیة.

الحریری، أبی العباس أحمد بن عبد المؤمن القیسی الشریشی. ١٣٦٤ش. مقامات حریری. الطبعة الأولی. تهران: مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.

حسین فضل الله، محمد. ١٩٨٧م. الحوار فی القرآن. الطبعة الخامسة. بیروت: دارالتعاریف للمطبوعات.

الدقاق، عمر. ٢٠٠٤م. أعلام النثر الفنی فی العصر العباسی. الطبعة الأولی. حلب: دارالقلم العربی ودارالرفاعی.

رشدی حسن، محمد. ١٩٧٤م. أثر المقامة فی نشأة القصة المصریة الحدیثة. لاط. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزعیم، أعلام. ١٤١٢ق. قراءات فی الأدب العباسی الحرکة النثریة. لاط. دمشق: مطبعة الاتحاد.

الزیات، أحمد حسن. ١٤١٧ق. تاریخ الأدب العربی. لاط. بیروت: دارالمعرفة.

سعید، خیرالله. ٢٠٠٩/٠٤/١٧م. «المظاهر الفولکلوریة فی مقامات الحریری». موقع مجلة النزوی:
http://www.nizwa.com/volume17/volbryr4.html

الشکعة، مصطفی. ١٩٥٩م. بدیع الزمان الهمذانی رائد القصة العربیة والمقالة الصحفیة. لاط. القاهرة: مکتبة القاهرة الحدیثة.

شکیب أنصاری، محمود. ١٣٨٧ش. دروس فی فقه اللغة العربیة. الطبعة الأولی. أهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران اهواز.

شیخ سیاه، محمد. ١٣٨٣ش. «مقامات بدیع‌الزمان الهمدانی وحریری فی نقد وتطبیق». مجله کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة. السنة ٣٧. العدد ١٤٧. صص ١٨٩- ٢٠٤.

ضیف، شوقی. ١٩٦٠م. الفن ومذاهبه فی النثر العربی. لاط. القاهرة: لانا.

ـــــــ. ١٩٦٤م. فنون الأدب العربی؛ المقامة. لاط. بیروت: لانا.

عبود، مارون. ١٩٧١م. بدیع الزمان الهمذانی. لاط. القاهرة: دارالمعارف بمصر.

الغربي، سعد عبد الله. ١٩٨٦م. الأصوات العربية. الطبعة الأولى. مكتبة الطالب الجامعي.

الفاخوری، حنا. ١٣٧٧ش. تاريخ الأدب العربی. الطبعة الأولى. طهران : انتشارات توس.

ـــــــ لاتا. من سلسلة نوابع الفكر العربی؛ بديع الزمان الهمذانی. لاط. القاهرة: دارالمعارف.

قدمی، حسين. ١٣٨٧ش. «دراسة تطبيقية فی إنشاء المقامات بين الهمذانی والحريری والزمخشری فی إطار القياس وخاصية التنوع بين المفردات». مجلة الأدب المقارن. السنة ٢. العدد٦. صص ١٣٣-١٥٦.

القلقشندی. ١٣٤٠ق. صبح الأعشى. المجلد ١١-١٤. لاط. القاهرة: لانا.

كريم، حسام الدين. ١٩٨٨م. الدلالة الصوتية. لاط. المغرب: الدار البيضاء للنشر.

الـكك، فيكتـور. ١٩٦١م. بديعات الزمان "بحـث تاريخی تحليلی فی مقامـات الهمذانی". لاط. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

متقیزاده، عيســی وآخرون. ١٣٩٠ش. «تحليل الخطاب الادبی فــی مقامات الهمذانی». فصلية إضاءات نقدية. السنة ١. العدد ٣. صص١٠١-١١٦.

مجاهد، عبدالكريم. ٢٠٠٥م. علم اللسان العربی. الطبعة الأولى. الأردن: دار أسامة.

مصاورة، نادر ٢٠٠٩/٢/٢٦. «الإيقاع الصوتی فی مقامات الحريری شكلاً ومضموناً»:

http://www.beitberl.ac.il/arbInfoPages/InfoPagesPreview.asp?ID=499

ميرصادقی، جمال. ١٣٨٠ش. عناصر داستان. الطبعة الرابعة. تهران: سخن.

نجم، محمد يوسف. لاتا. فن القصة. الطبعة السابعة. بيروت: دارالثقافة.

الهلال، محمد غنيمی. ١٩٦٢م. الأدب المقارن. الطبعة الأولى. بيروت: دارالثقافة.

الهمذانی، أبی الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان. ٢٠٠٢م. مقامات بديع الزمان الهمذانی. شرح وتعليق: الدكتور علی بو لحم. لاط. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

وادی، طه. ١٩٨٩م. دراسات فی نقد الرواية. لاط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثانی عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٠٦ ـ ٨١

# مفهوم الحرية بين النقد والدراسة
# قراءة تحليلية مقارنة فی كتابات مطاع صفدی وسارتر أنموذجا

أحمدرضا حیدریان‌شهری*
منیر زیبائی**

## الملخص

الوجودية اصطلاحاً تيار فلسفی وأدبی يعتمد على الحرية الفردية والمسؤولية والنسبية، وتؤكّد هذه الفلسفة التی يكون فيها الفرد أساساً لأیّ تغيير وتطور علی مصير الفرد وحريته. إنَّ إشاعة هذه الفلسفة عبر الأدب سببت فی وقوع فكرة الوجودية فی مركز انتباه الكتاب السوريين وجعلتهم يعالجون فی أدبهم قضايا مثل: الحرية، والقرار، والاختيار، والمسؤولية والالتـزام. وقد مال "مطاع صفدی" أكثر من الكتاب الآخرين إلى هذه الفلسفة وتأثر بـ"سارتر" وأفكاره الوجودية خاصة بمواقفه الثورية تجاه الحرية الفردية؛ وبناءاً على هذا يعتبر صفدی الإنسان مسؤولاً عن مصيره والخالق الوحيد لقيمه، وهو الذی يجب أن يحقق حريته اعتماداً على ذاته فحسب. إنَّه لا يرفض فی هذا السياق العلاقة مع الآخرين رفضاً تاماً بل يقبل ذلک فی إطار خاص ويرى أنَّ الالتزام العام لا يقضی على خصوصية الفرد، ولكنه يغطی سوالبه وتناقضاته.

تعالج هذه المقالة دراسة مفهوم الحرية من وجهة نظر صفدی بمنهج تحليلی مقارن، وتبرز مدى تأثر هذا الكاتب السوری بأفكار سارتر فی إظهار مفهوم الحرية فی كتاباته ويبين كيفيته.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المفردات الدليلية: الوجودية، الوجود، الإنسان، الحرية، صفدی، سارتر.

*. أستاذ مساعد بجامعة فردوسی فی مشهد، إيران. heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة فردوسی فی مشهد، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری‌منظم
تاريخ الوصول: ٩٢/٣/١٠ تاريخ القبول: ٩٢/١٠/١٣

المقدمة

الحرية مفهوم من المفاهيم الكبرى التی تحكم وعی الإنسان فتحرک مشاعره وتوجّه فعلــه، وهی لذلک من المفاهيم التی يصعب تحديدها تحديداً جامعاً ومانعاً، نظراً لتأثرها بالخــبرة الاجتماعية وارتبــاط معانيها بجملة من المفاهيم المســاوقة. فلها مفاهيم عدة تختلف على حســب زاوية الرؤية التی ننظر منها لهذا المصطلح. والحقيقة أن الحرية من مقومات بقاء واســتمرار الإنسان والمجتمعات البشــرية ولا نبالغ إذا قلنا إن الإنسان لا يحيا بدون الحرية. فالكائن البشــری لا يســتطيع الاســتمرار فــی حياته بدون هذا العامل؛ فيحتاج إلى الحرية ليؤكد من خلالها إنسانيته وكرامته. ولذلک نری البشرية منذ وجودها، وهی فی كفاح ونضال مســتمرين من أجل الوصول إليها وامتلاكها والحفاظ عليها.

ولقد ســعی الأدب كما سعت الفلســفة والديانات إلی تقديم تصور محدد عن الحرية ظنــاً منها أنها تجلب الأمن والطمأنينة وتحرر الإنســان مــن العبودية. ممن تصدوا لهذا الموضوع وعرضوا لدراستها هم الكتّاب الوجوديون خاصة الفرنسی "جان بول سارتر" الــذی أعلن أنه المدافع الأول عــن الحرية الفردية. بدأت الثقافــة العربية تتعرف علی ســارتر وأدبه منذ الخمســينات، وفتنت أفكار ســارتر والمفاهيم الوجودية فی أعماله الأدبيــة كالالتــزام، والحرية، والاختيار، والمســؤولية بعض الكتاب الســوريين، وهی مفاهيم تســتجيب لما كان يتطلع إليه المثقف العربی لتدعيم تطلعاته القومية ذات الأفق التحرری والمضمون الاجتماعی الاشتراكی. وبما أنّ مطاع صفدی كان من أبرز الكتاب القوميين الذين لقيت أفكار ســارتر الوجودية ترحيباً بالغاً عندهم، وكان لموقف سارتر الثوری إزاء الحرية الفردية، ودعوة الإنســان إلی تحمل مســؤولية مصيره معتمداً علی ذاته أثر مباشر فی تبنی صفدی لهذا المفهوم فی كتاباته، فيُطرح سؤالان؛ الأول: ما مدی تأثر صفدی بســارتر فی فكرة الحرية؟ والثانی: كيف تجلّت هذه الفكرة وانعكســت فی روايات صفدی؟ وللإجابة عنهما يحاول المقال إلقاء الضوء علی حرية صفدی من خلال روايتيه: "جيل القدر" و"ثائر محترف"، ثمّ يدرس الفكرة ويقارنها بحرية ســارتر المنتشرة فی أعماله كـ"الغثيان" و"الأيدی القذرة" و"الذباب" و"ســن الرشد" ليصل إلی أنّ صفدی

كان تلميذا لسارتر فى فكرة الحرية، ولفهم معنى حريته علينا أن نعود ونستند إلى سارتر وأفكاره فى هذا المجال.

## خلفية البحث وضرورته

الحرية من أهم الموضوعات الفلسفية التى شغل الباحثين من قديم الزمان وما برحت تؤرق مفكرى اليوم. فقد كتب عنها كثيرا وقد اهتم الباحثون بفلسفة سارتر وأدبه بوصفه المدافع الأول عن الحرية الفردية، ومنهم سعاد حرب فى كتابه "الأنا والآخر والجماعة" حيث ألقى فيه الكاتب الضوء على فكرة الحرية عند سارتر، كما ألّف حبيب الشارونى كتاباً باسم "فلسفة جان بول سارتر" ودرس فيه حرية سارتر من مختلف الجوانب. وهناك كتاب لعلى حنفى محمود بعنوان "قراءة نقدية فى وجودية سارتر"، حيث تحدث فيه الكاتب عن الحرية وتطورها فى فلسفة سارتر، وألّف جنويو إيد كتاباً بعنوان "تفسير على غثيان سارتر" الذى قد ترجم إلى الفارسية على يد محمدتقى غياثى، كما ألف آيريس مردوك كتاب "دراسة ونقد روايات جان بول سارتر" واهتم فيه بتحليل ودراسة أفكار سارتر فى رواياته. هذا بالنسبة إلى سارتر وأما عن صفدى وتأثره بأفكار سارتر فقد ألّف الكاتب السورى نفسه كتابا عن الحرية باسم "الحرية والوجود" وما جرت فى أدبه من الأعمال والدراسات لاتتعدى مقالات توزعت فى الصحف والمجلات أو بحوث وردت فى ثنايا الكتب وهى تدرس سمات عامة لرواياته؛ منها كتاب "اتجاهات القصة فى سورية" لإبراهيم الأطرش، و"روايات تحت المجهر" لحسام الخطيب، ودراسات فى الرواية السورية فى مجلة الموقف الأدبى.

إذن هناك دراسات عدّة لأدب سارتر وصفدى، كما تطرّق كثير من الدارسين إلى موضوع الحرية فى فلسفة سارتر وأدبه، ولكن لم يجد كاتبا هذا المقال دراسة تعالج تأثر صفدى بأفكار سارتر الوجودية أو التى تتناول بوجه خاص موضوع الحرية فى روايات هذا الكاتب السورى. ولهذا يحاول المقال التطرّق إلى هذا الموضوع.

إن معرفة صفدى لفلسفة الغرب وآرائه الثورية حول الحرية عرّفته إلى قرّاءه من غيرالعرب كمفكر وجعلت النقاد والباحثين يغفلون قصص الكاتب ورواياته التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتضمن أفكاره وتعكس تأثره بفلسفة الغرب وفلاسفته خاصة سارتر. ومن هذا المنطلق وجدنا ضروريا تقديم البحث من هذا المنظار.

لننظر إلى حياة كاتبين نريد دراستهما نظرة عابرة ثم ندخل في الموضوع الرئيس للمقال.

## نبذة عن صفدي وسارتر

### صفدي

كان مطاع صفدي (؟-١٩٢٩) من المفكرين البارزين في تنظيم حزب البعث العربي الاشتراكي خلال فترة الخمسينات، ومن العاملين لإعادة الوحدة بين سورية ومصر. قد برز إلى ميدان الفن القصصي منذ عام (١٩٥٣م) بقصته "صفعة سوط". وحاول -وهو من أقوى الأصوات المتبنية للاتجاه القومي في الخمسينات والستينات- اتكاءاً على معرفته بفلسفة الغرب، العثورَ على عقائديته ضد الماركسية في الفلسفة الوجودية، ولا سيما في أفكار سارتر وكامو، التي انتشرت في أوساط المثقفين العرب. والتجربة التي يصدر عنها «الكاتب في قصصه ورواياته، هي تجربة وجودية، فكان أدبه تبعاً لذلك أدباً وجودياً قومياً. والربط الذي اعتمده بين المفاهيم الوجودية والفكر القومي الاشتراكي قد منح نتاجه ملامح أصيلة، ساعدت على انتشاره بين عامة الناس وخاصتهم. إنه أراد من وراء أعماله القصصية إغناء العقيدة القومية عن طريق مفاهيم الوجودية، لتكون عوناً للمفكرين والأدباء القوميين في مواجهتهم الفكرية والسياسية والفنية للعقائد الأخرى، التي كانت تتصارع على أشد ما يكون الصراع في الخمسينات.» (الأطرش، ١٩٨٢م: ٢٦٢-٢٥٤) أبرز مؤلفاته هي: أشباح أبطال "قصص"، الآكلون لحومهم "مسرحية"، جيل القدر وثائر محترف "روايتان"، والثوري والعربي الثوري "دراسة".

### سارتر

جان بول سارتر (١٩٨٠-١٩٠٥) فيلسوف، وروائي، وكاتب مسرحي، وناقد أدبي، وهو من أبرز الشخصيات في الحياة الفكرية الفرنسية والعالمية في القرن العشرين ومن أعلام الفلسفة الوجودية. لقد طرح نظرية الوجودية -في البداية- بالتركيز على علاقة

الإنســان مع حريته فى كتابه "الوجود والعدم" متأثّراً بالمادية ومدح الالتزام فى كتابه "نقد العقل الجدلى". وفى أعماله الأدبية المختلفة سواء فى مجموعاته القصصية ورواياته كـ"الغثيان"، و"دروب الحرية"، أم فى أعماله المســرحية كـ"الأيــدى القذرة"، و"الذباب"، و"الأبواب المقفلة" يعبر سارتر بوضوح عن أفكاره وتفاعله مع أحداث عصره.

**الوجودية؛ تعريفها، تاريخها، وأبرز مبادئها**

«تعد الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية وأهم حركة فكرية تركت أثرها على الأدب المعاصر فى أوروبة وفى أرجاء العالم، وهى أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذى تملك العالم الشعورُ الحادّ به بعد الحربين العالميتين.» (بدوى، ١٩٨٠م: ١٩) «ولم تتشكل الوجودية باعتبارها تياراً فلسفياً إلا فى النصف الأول من القرن العشرين فى الحضارة الغربية على يد الفيلســوف الدانمركى "كيركجور"، فهو مؤسســها الأول.» (استراترن، ١٣٧٨ش: ١٠) «ومن روادها "نيتشه" و"مارتن هيدجر" و... إلا أنها دخلت مجال الأدب على يد فيلسوفين فرنسيين: "غابرييل مارسيل" و"جان بول سارتر"، وزاد إقبال الجمهور عليها أن فلاسفتها قدموا رؤيتهم الفلسفية عبر الأدب.» (بدوى، ١٩٨٠م: ٢٥)

«ما يميز الفلسفة الوجودية أولاً هى أنها تجعل الوجود سابقاً على الماهية.» (المصدر نفسه: ٢٣) أى أن على الإنسان أن يصل إلى اكتشاف معنى حياته عن طريق الفعل الحر بعيداً عن كل إكراه خارجى مهما كان مصدره. بمعنى آخر، يبدأ الفرد فى تكوين ماهيته وتحديــد صفاتــه بكامل حريته، لأن هذا العمل هو الذى يميــزه عن غيره من الكائنات الجامــدة أو الموجودات الأخرى. ومادام الإنســان هو الــذى يصنع حياته، وهو الذى يصنع قيمه فلابد أن يكون حراً، لأن الفعل يتضمن الحرية.

«ويحتل موضوع الحرية أهمية خاصة فى الفلســفة الوجودية وعند فلاســفة الوجود على اختلاف مذاهبهم ومعتقداتهم. والحرية هذه توحى باختياره الذى يجعل على عاتقه المسؤولية تجاه الآخرين، ولكن حينما ليس بمقدوره القيام بمهمته، يدركه اليأس والحزن وهذا النوع من الحزن واحد من مضامين الأدب الوجودى.» (إبراهيم، ١٩٦٣م: ٢١٠) «ترفــض الوجودية القواعــد والقيم الأخلاقية الخارجيــة، أى تلك التى أوجدها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجتمع، وتصر على أن الإنسان هو وحده يختار قيمه وأخلاقه داخل إطار حريته. والوجوديون يرفضون التمييز بين الذات والموضوع، ويقللون من قيمة المعرفة العقلية في ميدان الفلسفة، بل ينبغي بالأحرى التعامل مع الواقع.» (نصرى، ١٣٧٥ش: ٤٤) فالقلق والمسؤولية وموقف الإنسان في العالم، والحرية، والفعل الخالق، هذه كلها هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية.

إن هذه الخصائص المشتركة بين الفلاسفة الوجوديين لا تعني وجود تيار فلسفي واحد، إذ نجد خلافات عميقة بين ممثلي الوجودية، يكفي أن نشير إلى وجود تيارين في هذه الفلسفة: وجودية ملحدة "هيدجر، سارتر، كامو..." ووجودية مؤمنة "كيركجور".

## الحرية الوجودية؛ معناها وما يترتّب عليها

«لقد سادت بعض المفهومات المغلوطة عن الحرية الوجودية نتيجة سوء فهم رافق تطور هذه الفلسفة. ولم تتوقف الهجمات ضد هذه الفلسفة بسبب موقفها من الدين أولاً ثم بسبب دعوتها إلى الحرية الفردية المطلقة ثانياً.» (غالب، ١٩٩٠م: ٦-٥) إن الإنسان قد دأب منذ فجر التاريخ على التمرد والثورة من أجل امتلاك حريته كاملة دون نقصان. «لأن الحرية هي الوجود الإنساني ذاته، أي إنه لا إنسانية دون الحرية.» (ماكوري، ١٩٨٢م: ٢٠٠) قد تكون الحرية خطرة لكن ليس ثمة كرامة بشرية بغير حرية. فالإنسان يعتقد بحريته المطلقة، ولذلك هو سيد نفسه وإليه يعود تقرير مصيره، وتحمل مسؤولية وجوده من خلال قهر كل العوائق التي تحاصره من كل الجهات.

امتلاك الحرية يعني عدم الخضوع لأية ضغوط خارجية، ومن هنا فإن الحرية الحقيقية هي التي تولد من الداخل نفسه ولا تعتمد على أي مصدر آخر. هناك من أعطى للحرية معنى سياسياً، أي أن يكون الفرد حراً أمام السلطة السياسية التي تحكمه. وآخرون رأوا في الحرية بعداً أخلاقياً عندما لا يفرض على الإنسان عمل ما لا يرغب في عمله. وفريق ثالث توقف عند حرية التعبير والحرية الدينية والحرية الاقتصادية، ولكن الحقيقة المتعارف عليها فلسفياً هي أن امتلاك هذه الحريات لا يعني أبداً أن الإنسان قد أصبح حراً وسيد نفسه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما نتحدث عن الحرية فإننا لاننسى أنها لا تزدهر إلا فى ظروف صحية، لأنها خارج الزمن، ولا يمكن حصرها فى لحظة متميزة، إنها تحتل كل ساحة حياتنا الأرضية. إننا بحاجة لها فى كل لحظة من لحظات حياتنا لأنها ملازمة لوجودنا وعندما تغيب فإن الوجود يصبح ناقصاً. ويكون هذا فى حالة وجود حواجز أمامها، وعلينا أن نعمل لإزالة هذه الحواجز. وهكذا فالحرية كفاح مستمر لأننا لا يمكن أن نمتلكها مرة واحدة.

«ولقد سعى الأدب كما سعت الفلسفة والديانات إلى تقديم تصور محدد عن الحرية ظناً منها أنها تجلب الأمن والطمأنينة وتحرر الإنسان من العبودية، ولكن الأحداث تثبت أن لا شيء حتى الآن استطاع تحرير الإنسان، ولهذا هناك دائما من يريد التصدى لهذا الموضوع، ومن هؤلاء فلاسفة الوجود. فلا نكاد نجد موضوعاً أقرب إلى قلب الوجوديين من الحرية، فهو يعالج عند جميع الكتاب الوجوديين، وليس الاهتمام بالحرية، أو بالأحرى الافتتان بها محصوراً فى أى طائفة خاصة منهم. ولقد أصر سارتر على قضية ملازمة الحرية للوجود الإنسانى؛ فالإنسان لا يوجد أولاً ثم يصبح حراً بعد ذلك، بل إن كونه إنساناً معناه أنه حر بالفعل.» (المصدر نفسه: ١٩٧-١٩٦) إن الإنسان الذى يحمل على كتفيه عبء حريته الخاصة، ووجوده المتميز بالاعتماد على ذاته مجبر على سحب كل مسؤولياته من أية قوة علوية. عند ذلک تكون الذات الإنسانية هى مصدر الخير والشر والقيم الأخلاقية التى تسير على هداها. إنه حر، وإذا لم يرد ذلک فلأنه يرفض أن يكون حراً، هذا هو جوهر فكر سارتر. ولا يختار الإنسان أعماله فقط بالاعتماد على هذه الحرية، ولكنه يخلق القيم التى تبررها. ومن هنا فهذه الحرية ليست حرية الاختيار، بل هى حرية ومقدرة على الفعل، وأساس الوجود البشرى.

الإنسان الهدف النهائى لحريته الخاصة التى يمتلكها كاملة دون أى حدٍ، لأنه ليس هناک فى فكره ما يمكن أن يحدها. يفرض هذا على الإنسان أن يكون مسؤولاً عن حياته كاملة. طالما أنه حر ويختار ما يريد ويلتزم به فهو مسؤول أمام نفسه عن اختياره. ولكن الخطر يكمن هنا فى صعوبة الاختيار الحر فى عالم تتغير فيه القيم بسرعة كبيرة. وهكذا يمكننا أن نتصور حالة شخص يلتزم مبدأ معيناً على نحو جاد ودائم، ولكن على ضوء المتغيرات التالية فإنه قد يقرر أن اختياره لم يكن موفقاً ليس لأنه لم يلتزم به هو،

بل لأن تغير العالم هو الذى جعله يكتشف أن اختياره لم يكن ناجحاً. ومن هنا ينشأ القلق الوجودى.

«إن القرار وحرية الاختيار والمسؤولية المترتبة على ذلك تجعل الموجود البشرى أمام نفسه وجهاً لوجه بطريقة لابد أن تثير القلق.» (المصدر نفسه: ۲۰۲) «وعلى الرغم من اختلاف معنى هذه اللفظة عند الفلاسفة الوجوديين فإنهم يتفقون جميعاً على أن القلق يكشف بطريقة خاصة عن الوضع الإنسانى.» (المصدر نفسه: ۱۸۳) «القلق ملازم للحرية، والحرية فعل إنسانى لا بل هى جوهر الإنسان. وما دامت كذلک فمن الطبيعى أن تنتاب الإنسان حالة قلق متواصل تدفعه باستمرار للارتقاء إلى مستوى المسؤولية الملقاة على عاتقه. فالقلق الوجودى ليس سلبياً وهدّاماً وإنما يدفع صاحبه إلى حسن الاختيار واتخاذ القرارات المناسبة بعد دراستها من كل جوانبها، لأنه يعرف أنه سيتحمل فى النهاية وحده مسؤولية هذا الاختيار.» (سارتر، ۱۹٦٤م "أ": ۲۳-۲۲) ومن هنا ندرک سرّ اهتمام فلاسفة الوجود ولاسيما سارتر بمشكلة الحرية.

إن حرية سارتر المطلقة قد فتنت بعض الكتاب السوريين، فبدأوا يعالجون فى أدبهم مسائل مثل: الحرية، والقرار، والاختيار، والمسؤولية، والالتزام. سنحاول بعد قليل تقديم نماذج من روايتين: "جيل القدر" و"ثائر محترف" لصفدى، كى نبيّن قصده من الحرية من جهة، وندرس ونبحث آراء سارتر حول الحرية، مع الإتيان بشواهد من بعض أعماله كـ"الغثيان"، و"الأيدى القذرة"، و"الذباب"، و"سن الرشد" من جهة أخرى، ونبرز بذلک صدى الأفكار الوجودية لسارتر فى أعمال صفدى، ونؤكّد تأثيره فى هذا الكاتب السورى. وانطلاقاً من ذلک نرى من الضرورى أن نعطى نبذة موجزة عن الأعمال المطروحة على بساط البحث قبل كلّ شىء:

## جيل القدر

«إن "جيل القدر" رواية فلسفية زاخرة بالآراء والمناقشات والإشارات الفكرية، والجو العام للرواية يحمل معظم الملامح العامة للوجودية. ومن ناحية التأثيرات الوجودية تحاول الرواية التوصل إلى فهم وجودى للإنسان من خلال ذاته وعن طريق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعاناة المستمرة والجدل المتواصل. إن القيم الأساسية ووسائل التفكير على الرواية ذات طابع وجودى سافر. ثم إن العلاقة العاطفية التى تستمر خلال الرواية علاقة مفهومة من خلال المصطلحات الوجودية.» (الخطيب، ١٩٩١م: ١٠٧)

والرواية تضم نماذج مختلفة من أبناء الجيل العربى السورى فى خمسينات القرن العشرين وفى وسط هذه المجموعة الزاخرة تتحرك الشخصية المركزية وتحرك الجميع. إنه "نبيل" طالب الفلسفة الفقير، الفنان، المناضل الذى يمثل قلب حركة البعث، والتقاء النضال القومى بالوعى الوجودى، ومنتهى التناقض والإشكالية، والذى أراد له الكاتب أن يكون أسطورةً ولغزاً وواقعاً فى وقت واحد، وأن يكون نفسه وجيله فى وقت واحد أيضا، على أن لا يكون تركيبا لهذه التناقضات، بل يكون خلقاً جديداً.

### ثائر محترف

«تعتبر رواية "ثائر محترف" امتداداً للمحاولة الضخمة التى بدأها صفدى فى "جيل القدر" لشحن الموقف القومى بمضمون وجودى، ولكن هذا الامتداد يفتقر إلى توهج المحاولة الأولى وحماستها وجسارة ادعاءاتها، ويحمل آثار صدمة فكرية ونفسية أصابت المحاولة فى صميمها.» (الخطيب، ١٩٧٣م: ١٢٥) وتدور الرواية حول موضوع رئيسى هو الثورة الشعبية اللبنانية، والظروف التى أحاطت بها، وبعض أحداثها الرئيسية، والنهاية المحزنة التى انتهت إليها، مع محاولة الكشف عن نفسيات الثوار فى البلدان العربية المختلفة والعناصر التى تدخل فى تركيب عقليتهم الثورية والجوانب السلبية التى أدت إلى إخفاق الثورة. وتعرض هذه المادة السياسية الفلسفية النفسية الاجتماعية من خلال منظار واحد فى الرواية كلها، وهو منظار الثائر المحترف "كريم" الذى قضى خمسة عشر عاماً فى إسهام مستمر فى الثورات العربية، وتردد كثيرا قبل أن ينخرط فى صف الثورة اللبنانية لأنه كان فى مرحلة إعادة نظر.

### نتاجات سارتر

### الغثيان

«إنّ "الغثيان" هو الرواية الأولى لسارتر، والتى تشمل أفكاره النظرية، إضافة

إلى ميوله السياسية. ويتناول هذا الكتاب -وهو أقوى رواياته الفلسفية- الحرية، والشخصية البرجوازية، وظاهراتية الإدراک، وحقيقة التفكير وطريقته، والمذكّرات، والفنّ. ويتمّ طرح هذه المواضيع برمَّتها عقب الكشف والشهود الناتجين من الميول الميتافيزيقية لـ"أنطون روكنتان" بطل الرواية. وهذه المكاشفة -بتعبير فلسفى- هى الكشف عن نقطة ألا وهى أنّ العالم له حقيقة محتملة، ونحن نرتبط به من خلال العقل والبرهنة، وليس الحدس والمكاشفة.» (مردوک، ۱۳۵۳ش: ١٤) يتوصّل "روكنتان" -هذا المؤرّخ المكتئب والمنعزل الذى تتمحور الرواية حول شخصيته- إلى قناعة بأنّ الأشياء الجامدة والمواقف المختلفة تخلُّ بتعريفه للذات وحريّته العقلية والروحية، ويؤدّى به هذا العجز إلى الغثيان. هذه الرواية من الأعمال البارزة للمذهب الوجودى.

## الأيدى القذرة

يعرض سارتر فى مسرحيته "الأيدى القذرة"، الماركسية المثالية لديه؛ وهى التى لن يكون لها فاعلية وكمال -فى رأيه- دون التفكير الوجودى. إنّه يُدخل شخصيّتين متباينتين فى هذه القصة، كى يصل إلى اعتدال؛ إلى فلسفة سياسية تربط بين الإنسانية والشعور بالمسؤولية لدى "هوغو"، وبين تجنُّب الأخطار وقدرة "هودرر" على قول لا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الذباب

فى هذه المسرحية يتطرّق سارتر إلى قضيّة هى النقطة الأساسية بالنسبة إليه فى جميع أعماله وكذلک فى حياته؛ ونعنى بهذه القضية الحرية؛ غير أنَّ هذه الحرية لابدَّ أن توجد فى المجالين الميتافيزيقى والاجتماعى. تحكى "الذباب" قصة الاضطرابات والتوتّرات التى تصيب النفس الإنسانية. والقصة هى عن الغرابة الذاتية، والكذب، والخيانة، والانفصال، والجريمة؛ وتتحدّث عقب ذلک كله عن الندامة والمخاوف المحيطة بها.

## سن الرشد

يمثّل "سن الرشد" ردّ فعل عنيفاً وصارخاً ضد الجبريّين. فلم يكن سارتر يقبل الجبر، وتحوَّل بتأليف عمله هذا إلى رائد فذٍّ للوجودية.

## مفهوم الحرية عند مطاع صفدى

تعرّف الكتاب السوريون إلى الوجودية من خلال الأدب الوجودى، وكان تأثيرها فيهم كبيراً إلى درجة أن الدكتور حسام الخطيب يقول: «إن معظم كتاب الخمسينات استندوا بشكل أو بآخر إلى الأفكار الوجودية.» (الخطيب، ١٩٧٣م: ١٠٨) وكان مطاع صفدى أقوى الأصوات المتبنية لهذا الاتجاه، سواء فى كتاباته النظرية أم فى قصصه ورواياته. وكان تعلقه خاصة بمفهوم الحرية الذى بنى عليه جلّ أعماله. وكان لموقف سارتر الثورى إزاء الحرية الفردية، ودعوته الإنسان إلى تحمل مسؤولية مصيره معتمداً على ذاته أثر مباشر فى تبنى صفدى لهذه الحرية فى كتاباته.

«إن موضوع الحرية الذى احتل مكانة مهمة فى إبداعه الأدبى يعطى لهذا الإبداع وحدة وتماسكاً فى نسيج الأحداث التى تعيشها شخصياته الروائية. وكان يريد من الفرد العربى أن يقف بصلابة لتحمل مسؤولياته والتغلب على كل من يقف فى طريقه، لأنه كان يؤمن أن الإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن قدره. وهذه المسؤولية مضاعفة بالنسبة إلى الفرد العربى، لأنه يواجه أحداثاً جساماً تستوجب إرادة متميزة. وأول ما يجب عمله هو التطلع إلى الذات الداخلية لأنها نقطة الانطلاق فى أية عملية تغيير حقيقية. فعلى الإنسان العربى أن يعى ذاته أولاً لكى يسهم بفاعلية فى تحرره و تحرر أمته.» (صفدى، ١٩٦١م (أ): ٩٨)

إن حرية صفدى تخضع لظروف محلية فى حين أن حرية سارتر تنطلق من الحاجة الفردية التى لم يهتم بها صفدى كثيراً لأنه كان يريد الحرية لجميع العرب أينما كانوا. ولم تكن الحرية عنده حرية فرد، بل حرية جماعة ولكن الحريتين لا تتناقضان بل تتكاملان. والحرية الفردية لا تعنى تصرف كل فرد على هواه، بل التصرف حسب الحاجة التى تفرضها المشاعر القومية. ولا يهتم الكاتب بمصالح الفرد التى يمكن أن تعيق عملية التحرر المنشودة ولكنه لا يفصل الهوية الفردية عن الهوية القومية.

## الحرية والمجتمع

إن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، والجماعة لا يمكن أن تتحرر إذا

كانت حريات الأفراد ناقصة. صحيح أن هناك بعض العثرات الجامدة التى لا يمكن تحريكها، ولكن الإنسان موجود دوماً لإثبات مقدرته على إزالة كل الحواجز التى تقف فى طريقه، وفى كل الحالات لا غنى للإنسان عن الحرية التى تفرض نفسها كإحدى الحقائق الكبرى التى تقدم الحلول لكل مشكلات المجتمع العربى. يقول مطاع صفدى فى روايته "ثائر محترف": «إننا نحن العرب، كنا فى حاجة دائمة إلى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً، إنها تجربة البطل أمام ذاته أولاً.» (المصدر نفسه "ب": ۲۸۰) إذن يعى صفدى تمام الوعى أن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، وبدونها لا معنى لأى حرية أخرى.

مما لا شك فيه أن صفدى يبحث عن أسباب تشويه الوجود الإنسانى فى الظروف الاجتماعية والاقتصادية المغلوطة التى تتحكم فى المجتمع، ويعرف أنه لا يمكن الحصول على الحرية فى مثل هذه الظروف القاسية، ولذلك يدعو إلى الخروج من هذا المأزق عن طريق التمرد والثورة. فحريته أولاً هى رفض لكل ما يحيط بالإنسان من قهر وجور وظلم، ثمّ تحدٍ فى سبيل الاستمرار فى هذه الحياة بانتظار فرصة أفضل تتيح لأبطاله الخروج من مأزقهم. إن تحرر الفرد من كل العوائق التى تسدّ طريقه وحصوله على الحرية المطلقة قاعدة الانطلاق الأولى لتحرير الأمة العربية: «لن يتضح هدف المناضل العربى إلا عندما ينطلق من مشكلة الفرد بالنسبة لذاته إلى مشكلة الفرد بالنسبة لأمته.» (صفدى، ۱۹٦۰م: ۳۷۷) فعلى الإنسان أن يؤسس قيمه الخاصة أولاً، ويخلقها من الداخل. ولهذا فإن حنان إحدى شخصيات رواية "ثائر محترف" تقول لفؤاد: «قل لى كيف يمكنك البطولية إن لم تعمل على القضاء على القيم الأخرى التى تناقضها.» (صفدى، ۱۹٦۱م "ب": ۲٤٦) يبدو هذا الهم الكبير تماما من خلال حاجة الشخصيات إلى الاستقلال عن المجتمع وقيمه المتوارثة. وتتميز شخصيات صفدى بأصالة حقيقية فيما يتعلق بالأفكار الوجودية، وبرفضهم المطلق لكل فكرة تقليدية متوارثة تعيق خلق تصوراتهم الخاصة لحياتهم. ويقفون خاصة فى وجه كل فكرة مجردة تأتى عن طريق الآخر دون إخضاعها إلى المناقشة العقلية التى تثبت صحتها أو خطأها.

## الحرية والمسألة الميتافيزيقية

عندما يرى الإنسان نفسه الخالق الوحيد لقيمه، فإنه لا يمكن أن يريد شيئاً آخر غير

الحريــة منبع كل القيم. ضمن هذا المنظور يرفض صفدى وجود قوة ميتافيزيقية تسيّر الإنســان، ويدعو إلى التحرر من سـلطتها: «أريد أن أغتسل من أوهام الآلهة وأن أولد مجدداً.» (المصدر نفسه: ٣١١)

على الإنسان أن يتسلم قدره، ويتحمل مسؤوليته فى مواجهة العالم الذى لا يخضع لأى قــوة خارجية. وعليه أن يخلق طريقه الخاص فى ظل غياب كل سـلطة ميتافيزيقية، لأن حريته المطلقة تتعارض مع وجود مثل هذه السلطة. هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، الحرية الكاملة فى المجتمعات الإســلامية تعنى الالتزام بما تفرضه الشريعة الإسلامية والخضوع لقيم الخير والابتعاد عن الشر وفق التعاليم الدينية. فلا يمكن مصالحة هذه الضرورة الدينية لحرية صفدى الذى يعتبر أن الإنسان حرية، وليس جوهراً سابقاً لوجوده.

إن الكاتــب يتطلع إلى الوجودية الفرنســية ويأمل أن يجد فيها مــا يعينه على فهم الواقع العربى وإيجاد الحلول المناســبة لمشكلاته. أى إننا لا نستطيع فهم موقف صفدى إلا فى الإطار العام للوجودية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الحرية الوجودية بين صفدى وسارتر

### الحرية هى أساس القيم

إن المتتبع لأدب صفدى يلاحظ أنه يعبر فى كثير من الأحيان عن مشاعر فئة قليلة مــن المثقفين الذين يرفضــون واقعهم ويثورون عليه. إنهم يريــدون إقامة حياة جديدة مســتوحاة من الوجودية الأوربية، وبذلك يتخلصون من كل ما يعدونه قيداً أمام تحرر الفرد العربى. ويمكن أن نعد الكاتب، الناطق الرسمى باســم هذه الفئة المثقفة. إنه يكرس قلمه لرســم الطريق أمام الأجيال التى تريد بناء أســطورة الحرية. وبذلك يقترب من الفيلســوف الوجودى الفرنسى سارتر الذى كرس حياته وقلمه وفلسفته لهدم الحواجز التى تحرم الإنســان حقوقه الطبيعية، والذى آمن طوال حياته بالإنســان وبمقدرته على تأســيس منظومة من القيم تســاعده على العيش دون الرجوع إلى أى مرجع آخر غير ذاته. لقد كتب ســارتر فى كتابه بعنوان الوجود والعدم: «لا يمكن أن تظهر القيم إلا من خلال حرية فاعلة.. وينتج عن ذلك أن حريتى هى الأســاس الوحيد للقيم، ولا يسوّغ

شيء أبداً اختياري لهذه القيمة أو تلك.» (سارتر، بی‌تا: ٤١)

إن فلسفة سارتر الوجودية تضع ثقتها في الإنسان وتطالبه بأن يكون المصدر الأول والأخير لحريته. إنها تحاول أن تحرر الإنسان من كل العوائق المادية والروحية. لأن الحرية الحقيقية لا تكتمل إلا من خلال الالتزام بعمل حر، والذي سنرى تأكيده في تصرفات بعض الشخصيات التي ترفض الخضوع للقيم المتوارثة. في هذا السياق، تحمل جمل سارتر في "الذباب" دلالة خاصة: «لا أريد أن أتبع إلاّ طريقي، وعلى كل إنسان أن يخلق طريقه.» (سارتر، ١٣٥٣ش: ١٢٧) وهذا له معنى كبير في الفلسفة الوجودية، لأنه يفرض على "أورست" بطل سارتر أن يتحمل مسؤولية حريته، وبذلك يخرج عن الطاعة الدينية، لا بل يدعو إلى الثورة ضد أية سلطة دينية والمتمثلة هنا في الإله جوبيتر: «غريب عن ذاتي، قال أورست، أعلم. خارج الطبيعة، ضد الطبيعة، دون عذر، دون أي مرجع آخر إلا ذاتي. ولكنني لن أعود إلى تحت شريعتك: فأنا مدان أن لا أملك شريعة أخرى غير شريعتي، لن أعود إلى طبيعتك: ألف طريق عبدت فيها والتي تعود إليك، ولكنني لا أستطيع إلا اتباع طريقي الخاص.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

إن رسالة أورست توضح أنه على الإنسان أن يتخلى عن كل مطلق خارج عن إرادته إذا أراد أن يعيش حراً وأن يمارس إنسانيته كاملة دون انتقاص. ولم يكن باستطاعته هو أن يفعل ذلك لولا دخوله في صراع مفتوح مع "جوبيتر" لرفضه الاعتراف بسلطته على الإنسان. وبذلك يكون الإنسان بالنسبة لأورست هو صانع جوهره وحياته.

يبدو صفدي من هذا الجانب قريباً من فكرة سارتر في "الذباب" من حيث أن الإنسان هو الصانع المطلق لكل قيمه، وعليه أن يؤسس قيمه انطلاقاً من ذاته واعتماداً على خياره الخاص، وأن يتصرف بالاعتماد على فرديته وليس على أي مرجع آخر: «ينبغي أن يعيش الإنسان وفق الإرادة نفسها لا وفق بعض القواعد.» (صفدي، ١٩٦٠م: ٤٨٢) ولكن قبل ذلك لابد له من الثورة على كل سلطة دينية أو عائلية أو ثقافية يمكن أن تعيق تحرره لكي يحصل على فرديته. ولذلك يعلن سمير في رواية "ثائر محترف" أثناء سهرة راقصة: «يجب أن نقتل الوعي.. هكذا يجب أن نتحرر من النظام، من المراقبة من عيني وعينك، من العمل.. يجب أن ندوس وضوح العقل ورزانة العصور.. يجب أن

نبدأ هكذا من الفصل المتورم، والدم المجنون، والشبق السائل على الشفاه.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ٢٨) إن تحرر الفرد من هذه العوامل الاجتماعية يجعله خالقاً لنفسه وقيمه. فتحاول هيفاء إحدى شخصيات الكاتب فى رواية "جيل القدر" أن تتخطى طبقتها لتكون نفسها، وهى تقول لنبيل: «وإن تجربتى معك هذه لأصدق دليل على أننى أستطيع أن أكون أنا ولا أكون طبقتى، أن تكون لى ميزاتى الخاصة، فضائلى وعيوبى، وآرائى، ولهجتى فى حياتى ووجودى وتفكيرى، وألا أستقى كل ذلك من شىء أعم منّى، خارجى عنى.» (صفدى، ١٩٦٠م: ١٦٥)

إن الشخصيات فى أدبهما مجبرة على الاختيار بعد أن ذهبوا إلى أقصى مدى من الشك المنهجى، وبعد أن رفضوا الاعتراف بالمصادر الأولى والقيم الجاهزة. لقد جعلوا من الحرية المبدأ الأساسى للحقيقة الإنسانية، لأنهم يعتقدون بالعفوية المطلقة للوجود، ضد كل شكل من أشكال الحتمية. نتيجة لذلك فإنهم يتصرفون بحرية دون أى إكراه خارجى. وهذه هى شخصيات صفدى فى "ثائر محترف" تثور ضد القيم المتوارثة. تقول مارى: «إنى أشك أن يكون الطريق إلى الله هو الحب. ليس هناك إلا طريق الثورة وحدها. أنا لا أعرف ما هى هذه الثورة؟ ولكنها ستكون على كل حال تحدياً كاملاً لأى مطلق آخر.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ٥١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تريد شخصيات صفدى أن تعطى لنفسها أحقية تبنى مشاريعها الخاصة، وأن تخلق ذاتها بذاتها: «إن الثورة معناها أن الفرد بدأ يمتلك ذاته. وعندما تولد الحرية فى روحه لا تكون حياته بعد ذلك إلا قلقاً متزايداً من أجل الاحتفاظ بهذه الحرية.» (صفدى، ١٩٦٠م: ٤٨٠) ضمن هذا الفهم يكون صفدى تلميذاً لسارتر.

فالحرية منبع القلق، لأن كل شىء يعتمد عليها. وإذا كانت هذه الحرية هى أصل الأشياء ومصدر القيم فإنها تكون بذلك دون سند حقيقى لأنها مقطوعة عن كل غاية وليست مرتبطة بأى شكل من أشكال السمو. ولهذا فإن كريم بطل "ثائر محترف" يعانى من عزلة شديدة فى مواجهة بعض القرارات التى يريد اتخاذها والتى تتعلق بحياته الخاصة. وفى الساعات الحرجة من حياته يتردد بين الخيارات لأنه يعرف جيداً أن الفعل الحر يلزمه بتحمل المسؤولية عن ماضيه وحاضره ومستقبله ولا يستطيع إعادة

عقارب الساعة إلى الوراء. مثلاً يتردد كثيراً قبل أن ينخرط فى صف الثورة اللبنانية وبعد أن قضى خمسة عشر عاماً فى إسهام مستمر فى الثورات العربية: «أنا لم أملك أى استعداد نفسى سابق... إننى قد انتهيت من الثورات والمعارك والمظاهرات، تلك الحياة لم أعد أصلح لها. لقد أصبحت فى حاجة إلى التفكير.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ٣٠٩)

«إذا انتقلنا إلى مسرحية سارتر "الأيدى القذرة" لرأينا هذا التردد بالنسبة إلى هوغو فى قتل هودرر. فرغم أن الحزب كلّفه بذلك ولكنه لم يستطع تنفيذ عملية القتل إلا بعد أن دخل إلى مكتب هودرر ووجده يعانق زوجته جسيكا فلم يتمالك أعصابه ووجّه ثلاث رصاصات إلى صدر هودرر كانت كافية لقتله.» (سارتر، ١٣٨٢ش: ١٧٠) إن تردد "صفدى وسارتر" هو تردد ناجم عن الحرية، فمن يمتلك حريته كاملة، فعليه أن يقلق فى مواجهة الخيارات الصعبة، وبالتالى يتردد كثيراً فى الانتقال من مرحلة التأمل إلى مرحلة الفعل.

أبطال صفدى يسيرون إذاً فى طريق معبد مسبقاً من قبل سارتر خاصة فى مسألة الحرية الفردية، والسيطرة عليها وامتلاكها كاملة دون أى انتقاص. بعبارة أخرى، إنهم يرفضون كل حتمية مسبقة مهما كان مصدرها، كما أنهم يؤمنون أن الإنسان لا معنى له إلا إذا امتلك حريته المطلقة بعيداً عن كل مطلق آخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الحرية والآخر

لقد كان لخسارة العرب حرب (١٩٤٨م) وإقامة دولة إسرائيل فى قلب الوطن العربى فعل الزلزال الذى كشف عن الزيف الذى يعصف بالحياة العربية. فرسم طريقاً جديدة لابد للأمة من السير عليها حتى تتخلص من واقعها المشين. كان ذلك هو طريق الحرية الذى رسم خيوطه العريضة الفيلسوف الوجودى سارتر، ليس فقط فى مجال تحرر الإنسان من القيم الميتافيزيقية، ولكن أيضاً فى موضوع تحرر الإنسان من محيطه الاجتماعى وقيمه البالية التى تعيق تقدمه.

«وكان همّ صفدى الأساسى هو الوصول بشخصياته إلى درجة متطورة من الشعور بالحرية والمحافظة على هذه الحرية، لأنها أساس كل فعل مبدع.» (إبراهيم، ١٩٦٣م: ٢١٤) وهذا يقربهم من وجود حقيقى أصيل، لأنهم لا يعتمدون على أحد فى كل ما

يفعلون ويقررون. ويظهر ذلک جلياً فی بحث هذه الشخصيات عن استقلالها العاطفی بعيداً عن كل ارتباط عائلی أو عاطفی. هكذا كان كريم بطل "ثائر محترف" الذی يبحث أولاً وأخيراً عن كيفية التحرر من قيود المجتمع وقوانينه. هذا الخيار دفعه بعيداً عن العلاقات العائلية، لأنه يشعر أنها مس خطير فی مسألة الحرية الشخصية.

من أجل هذه الحرية أيضاً تثور إيفيش فی "سن الرشد" لسارتر ضد عالم الكبار وضد التقاليد التی تخضعها لهذا العالم. ولم تكن مؤهلة للاستغناء عن عالم الكبار اقتصادياً وعاطفياً، ولكنها كانت تشعر أن اعتمادها الاقتصادی على والديها خطر يهدد حريتها واستقلال قرارها: «لم أعد أنا ذاتی اليوم، إننی أعتمد على الآخرين، وهذا يوم من أجل لا شیء، يوم مخنوق يسرقونه منی.» (سارتر، ١٣٥٢ش: ٦٥) إن البطلة تبحث عن أبعاد شخصيتها التی تميزها عن الآخرين، إنّها لا تؤمن باتباع الكبار فی حياتهم، وترفض القيم التقليدية المتوارثة لأن لها تصورها الخاص النابع من داخلها. ولقد شارک بوريس أخته فی أفكارها التی ترفض الاعتماد على الآخرين، وكان يتميز بالحذر إزاء كل ما يتلقاه من الآخرين؛ لأنه كان يريد الوصول إلى حريته عن طريق التأمل العقلی الذاتی.

إنّ بطل صفدی -كأبطال سارتر فی "سن الرشد"- عندما يرى العلاقات العائلية تمنع حريته وتضيع فرديته فلا يتقيّد بها؛ لأنّ العلاقة مع الآخرين كلما كانت تنطوی على ضياع الجانب الشخصی والإنسانی، دل ذلک على أنها وجود زائف حتی وإن كان هذا الوجود فی الإطار العائلی، بينما الوجود الأصيل مع الآخرين هو ذلک اللون من العلاقة بالآخر الذی يعمل على تأكيد الوجود البشری بكل ما فی هذه الكلمة من معنی، أی إنه يترک الأفراد أحراراً لكی يبرزوا ما فی شخصياتهم من تفرد.

«إنّ كريم لا يتقيّد بالعلاقات العائلية، وفی نفس الوقت يرفض علاقات الحب وتبادل المشاعر التی تقود إلى الزواج، لأنّ أی علاقة عاطفية ستوقعه تحت تأثير الآخر.

مصدر هذا الرفض هو خوف حقيقی من أی خطر قد يتسرب من الآخر حسب النظرية الوجودية.» (ماكوری، ١٩٨٢م: ١٢٧) «لأن الحرية هنا تقدم نفسها للآخر بدلاً من أن تظل المصدر الأول والأخير لكل القيم. ولأن "الجحيم هو الآخر".» (صفدی، ١٩٦١م "ب": ٧٨) فيثور كريم بعد أن تحمل طويلاً صديقته التی بدأت تشكل خطراً

حقيقياً على حريته فيقول: «وتتضاءل مادلينا إلى جانبى، حتى أفقد فى لحظات الشعور بوجودها، فأحس رأسها فجأة يقع على كتفى. كنت أود أن أتحرر منها بسرعة. لا شيء يجعلنى مريضاً مثل شعورى أن أحداً من الآخرين أصبح يتكئ على، يحتاجنى، لا أحب هذه النفخة، هذا الشعور الوهمى بالقدرة على نفع الآخرين. إننى أجهل كيف أكون نافعاً لِذاتى، فكيف للرؤوس الأخرى التى ستلقى على كتفى.» (المصدر نفسه: ٨١)

«مما لا شك فيه أن الوجود البشرى مستحيل بمعزل عن العالم، فالوجود البشرى هو فى الحقيقة "وجود -فى- العالم"، ويعيش الموجود البشـرى فى تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشـرية. هذا وإن العلاقة الأصيلة مع شـخص آخر لا يمكن أن تكون أحادية الجانب أو فيها نزوع إلى السـيطرة والامتـلاک. فهذه العلاقة لا يمكن أن تصل إلى الاتحـاد الكامل لأنه على كل فرد أن يحفظ للآخر حريته وتفرده لكى يكون ذاته.» (كامل، ١٩٦٧م: ٨٢)

يقول كيركغارد: «ينبغى على كل فرد أن يكون ضنيناً فى تعامله وعلاقته بالآخرين.» (ماكورى، ١٩٨٢م: ١٢٦) إن هذا المبدأ هو الذى يوجه أبطال صفدى فى علاقاتهم مع الآخرين ولا سـيما مع النسـاء؛ لأنهم يظنون أن الحب يفترض التصرف بحرية الآخر؛ فمادلين ترغب فى أن تتطور علاقتها بكريم إلى الاتحاد، فى حين أن كريم يفلسف الأمور علـى نحو آخر لأنه يظن أن حبيبته تريد امتلاكه: «إنها إذن تعدّ لمسـتقبل طويل تقضيه معى. هكذا تمطُّ العواطف نفسـها. إنها فى لحظة واحدة تريد أن تحوز على الزمان كله. إنها تريد أن تمتلک المسـتقبل، مسـتقبلى أيضاً. أ تكون هذه المرأة قد بدأت تحب حقاً.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ١٠٢) «ونبيل بطل "جيل القدر" -كذلک على هذا الأساس- لا يقبل حب هيفاء التى أعطته كل شيء وتنازلت عن مفاهيمها وكبريائها وتبنت قضاياه، حـتى أصبحت شـريكته فى القتل.» (صفـدى، ١٩٦٠م: ٢٦٠) هذه الأمثلة تشـير إلى «استحالة الحب فى المفهوم الوجودى.» (مهرين، ١٣٤٣ش: ٣٩)

كذلک سارتر يرى الحب تعبيراً جسدياً بسيطاً، قد يكون ضرورياً ولكنه دون عمق حقيقى. إن العلاقة التى نجدها بين شـخصيات سارتر الروائية أو المسرحية تؤكد وجهة نظره. إنه يطرح مشـكلة الحـب باعتبارها تمثل خطراً حقيقياً علـى الحرية. ولهذا فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصياته تعانى من كل علاقة عاطفية تُفرض عليها. فيصبح من المستحيل الوصول إلى السلام المنشود عبر الحب كما وقع لروكنتان فى "الغثيان".

إن الاتحاد الذى بحث عنه روكنتان طويلاً لم يكن إلا وهماً انكشف مع أول ملامسة للواقع: «أنا حر: إنه لايبقى لى أى سبب لكى أعيش، فجميع الأسباب التى حاولتها قد تراخت، ولا أستطيع بعدُ أن أتصور أسبابا أخرى. كم عوّلت على آنى، فى أحرج لحظات إرهابى، وغثياناتى، لكى تنقذنى.. ولم تعُد آنى إلا لتنتزع منى كل أمل. إننى وحيد فى هذا الشارع الأبيض الذى تحفّ به الحدائق. وحيد وحرّ.» (سارتر، ١٩٦٤م "ب": ٢١٩) لقد وقع روكنتان فى فخ الحب لأن آنى لم تكن فى مستوى الأمل. عندما وجب على آنى الاختيار بين قلبها وحريتها اختارت الحرية دون النظر إلى الصدمة التى ستسببها لرفيقها. ومن هنا وجد روكنتان أن حريته فى عزلته ؛لأن الحب الذى يعيش فى القلق مصيره الفشل.

إنّ الآخر عند صفدى وسارتر يمثل عقبة أمام تحقق ذات المرء ويعدّ عائقا أمام حرية الإنسان ولكن هذا ليس بمعنى أنّ الكاتبين يرفضان العلاقة مع الآخرين ويدعوان إلى الانفصال عنهم. فالوجود الفردى الخالص غير ممكن فى نظرتهما ويصعب تسميته بالوجود البشرى؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الوجود مع الآخرين يكون أصيلاً بمقدار ما يترك الأفراد أحراراً لكى يبرزوا ما فى شخصياتهم من تفرد. فالجماعة الحقة هى التى تسمح بتنوع حقيقى. لا سبيل إلى بناء جماعة أصيلة إلا بكسر طوق هذا الوجود المشوه مع الآخرين. وينبغى تحطيم علاقة الاستلاب التى تحكم العلاقات الإنسانية ويظهر الإحساس بالاستقلال والشعور بالكرامة قبل أن يصبح من الممكن قيام أى علاقة إيجابية.

## الحرية والالتزام

لقد أكد سارتر وصفدى على أن الإنسان يجب أن يختار أفعاله ويخلق القيم التى تبررها. وإذا كان صفدى قد حض على اختيار الحرية فإنه كان ينبه دائماً إلى أن المغامرة ليست سهلة بسبب طبيعة المشكلات التى سيواجهها الإنسان. ومن هذه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشكلات طبيعة القوى السياسية المهيمنة على مقدرات الإنسان العربى فى ستينات القرن العشرين. وهكذا وجد أبطاله أنفسهم فى قلب المعركة التى تخوضها الأمة العربية على امتداد ساحة الوطن العربى. فالتزموا مشكلاتها وناضلوا فى صفوف الثوار وكان الهدف من هذه المعارك تحرير الإنسان العربى من جهة، ومن جهة أخرى الارتقاء به إلى مستوى أعلى من الشعور والوجود. كان هذا جوهر معركة صفدى التى كرس من أجلها قلمه وفكره.

«وكان شعار صفدى أن الفعل وحده هو القادر على تحرير الفرد والأمة العربية من الاستعباد الخارجي والاستعباد الداخلى.» (الخطيب، ١٩٨٣م: ٨٥) والفعل يستوجب الثورة الجماعية لكى يكون مؤثراً فى عالم ساد فيه الاستلاب. وهذا ما دفع صفدى إلى الالتزام السياسى والانضمام إلى صفوف حزب البعث العربى الاشتراكى الذى يمثل رأس الحرية فى النضال السياسى العربى.

لقد كان صفدى يثق بنفسه عندما أكد على ضرورة احترام بعض القيم الإنسانية: حق الحياة، الحرية، المساواة فى السياسة. وكان خوفه كبيراً من أن تُنتقص هذه الحريات فى غمرة تزاحم الأحداث السياسية، ولذلك حاول دعم وجهة نظره السياسية بأفكار فلسفية توسع دائرة الرؤيا أمامه ويمكن لشخصياته الروائية أن تتبناها كما حدث مع كريم فى "ثائر محترف" ونبيل فى "جيل القدر". ولهذا جاءت أفكارهما تعبيراً عن البعدين السياسى والفلسفى فى شخصيتهما موظّفَين فى خدمة هدف واحد هو تحرر الفرد العربى والأمة العربية. وثورة بطلى روايتيه تجسيد حقيقى لهذا التوجه فى فكر الكاتب، كما أن الثورة بمعناها الواسع تعد احدى المحاور الرئيسية لفلسفته. وحجته فى ذلك أن الأمة العربية أحوج ما تكون إلى هذه الثورة التى ستخلصها من استلابها وتخلفها. والثورة عمل جماعى يقضى على العزلة والقلق الفردى، لأن الهم الجماعى يتغلب على الهموم الفردية. ولكن هذا لا ينفى أن يكون الهم الفردى فى مركز اهتمامات أبطال صفدى. ويمكن القول إن معركة أبطاله تتمحور حول هدفين اثنين: تحرير الفرد، وتحرير الأمة: «العربى مدعو إلى إعادة النظر فى وجوده الفردى، وفى وجود الأمة عامة.» (صفدى، ١٩٦٠م: ٤٨٠)

«إن القلق الناتج عن الجمع بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى يبدو واضحاً فى موقف نبيل بطل رواية "جيل القدر". على الرغم من أن بطل صفدى قد وصل إلى نتيجة مفادها أن حريته تحتاج إلى التزام يؤكد الذات فى مواجهة الواقع وتفسح الطريق أمام الآخرين للوصول إلى حرياتهم.» (المصدر نفسه: ١٧٠) ولم يكن الواقع السياسى فى سورية يسمح بتطبيق هذه المبادئ. فلقد تميزت الحقبة التى تتحدث عنها الرواية بفوضى سياسية وانقلابات عسكرية متتالية.

إنّ نبيل يتخلّى عن كل اهتماماته الشخصية ليناضل دكتاتورية الشيشكلى ويخلّص الشعب من ظلمه. فنجده يشترك فى مؤامرة قتل الديكتاتور بدافع فردى لا بأمر حزبى. وهو يؤكد فردية دوافعه من وراء القتل أكثر من مرة؛ فمثلاً يقول: «أريد أن أقتل لأننى أريد أن أقتل.» (المصدر نفسه: ٢٥٧) أو يقول: «كلنا لدينا أسبابنا الخاصة لأن نشترك فى القتل.» (المصدر نفسه: ٢٤٥) اختلاف دوافع القتل يدلّ على حفظ الحرية الفردية لشخصيات الرواية، والتقاء هذه الدوافع فى المصير العام للأمة يشهد بالالتزام. وهكذا يجمع صفدى بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويستغل الكاتب هذا الالتزام العقائدى فى روايته الأخرى "ثائر محترف". ويقوم البطل كريم فى شرح الأسباب التى جعلته يلتزم قومياً والأهداف المراد تحقيقها من هذا الالتزام، فيقول: «لم يكن فى حياتنا ما يبعث على الأمل حتى بموت صادق. كنا دائماً نشعر أننا مخدوعون، وأننا لا نكاد ننجو من شرك حتى نقع فى شرك آخر. ومع ذلك كنا نحلم بالآمال الكبرى. سوف نطرد الاستعمار من العالم العربى، سوف نقضى على الفئات الحاكمة، سنحقق الوحدة الشاملة، ونزيل الشقاء عن كاهل شعبنا، وننشىء حضارة عربية جديدة، كانت تلك هى مبررات وجودنا.» (صفدى، ١٩٦١م "ب": ٣١٧)

تظهر هذه الأحلام أن كريماً بطل قومى لا يبحث عن حريته الفردية فقط، ولا يسعى إلى تنظيم تضامن إنسانى، بل يريد تحقيق برنامج سياسى محدد.

«يرى البعض أنّ التوفيق بين الأفكار الوجودية وبين الأفكار القومية، وإجراء مصالحة بين الفكر القومى الملتزم والهادف والمتفائل والمضطرم فى مطلع الخمسينات وبين الفلسفة الوجودية لم يكن من السهل.» (الخطيب، ١٩٨١م: ج١/٩٤) مع ذلك فقد

بــذل بعض الكتاب القوميين من أمثال صفدى جهوداً مضنية لاســتخدام عناصر الفكر الوجودى فــى معركتهم العقائدية. وهكــذا جرى إضفاء القلق الوجــودى على القلق القومى، وتحويل حرية الاختيار الفردية إلى اختيار حرّ للالتزام القومى.

مما لا شــک فيه أن صفدى صاحب عقيدة يريد نشــرها، كما كان صاحب فلســفة يســتخدمها لدعم عقيدته. ولم يكن من الســهل دوماً الجمع بين فلســفته وعقيدته؛ لأن الأولى مستوردة وتركز على الفرد باعتباره وحدة منفصلة عما حوله؛ أما عقيدته فكانت قومية جذورها ضاربة فى تاريخ أمته وفى حاضرها وفى مســتقبلها. وإذا كان صفدى قد نجح فى توظيف بعض الأفكار الوجودية فى خدمة معركته القومية فإنه لم يوفق فى توظيــف أفكار أخرى. وهذه النتيجة وصل إليها حســام الخطيب عندما يقول: «وعلى الرغــم من عمق إدراک الكاتــب لصعوبة التوفيق بين التحرر المطلــق والانتماء، وبين الفردية والقومية، وبين تجربة الانعتاق ومســتلزمات التأطر الجماعى، وعلى الرغم من محاولتــه البارعة المســتمرة لمصالحة النقيضين، فإن قومية كريم لم تنســجم مع وجوديته وبدت مكشــوفة مصطنعة، بل بدت أحياناً مدسوسة عليه، ولا سيما فى مواقف الوعظ التى يناقض بها نفســه، وفى فوراته القومية ويقينه القومى الذى لا يتناســب مع إعادة النظر والانسحاب.» (الخطيب، ١٩٩١م: ١٢١)

إن الالتزام يتطلّب تضحية بالذات. فإذا كانت الحرية هى أساس الوجود الإنسانى، فكيف يمكن الالتزام كاملاً دون الانفصال عن الأنا الفردية وفكرة الحرية المصاحبة لهذه الأنا؟

«وقد تكون تجربة سارتر فى هذا المجال مفيدة، لأنها توضح بعض الغموض فى أدب صفدى. لم تمنع الوجودية ســارتر من الاقتراب من الفكر الماركسى والالتزام السياسى والمشــاركة فى مظاهرات العمال فى فرنســا.» (مهرين، ١٣٤٣ش: ٣٧-٣٦) إنّه حاول التوفيق بين الماركسية ومبدأ الحرية الفردية، بل سعى إلى دمجهما فى مذهب واحد. وقد تجسّــد هذا فى معظم أعماله؛ فمثلا هوغو فى "الأيدى القذرة" هو النموذج المثالى لهذا التوافق، كما كان حال هــودرر، المناضل الصلب الذى يعارض القيم المجردة والفردية للشــاب المثقف هوغو قبل انخراطه فى صفوف الحزب الشــيوعى الفرنســى. أما برونو

في "سن الرشد" فقد وجد نفسه وحريته عند مقاومته للاحتلال الألماني: «لقد استعاد حريته من التزامه العميق.» (سارتر، ١٣٥٢ش: ١٤٠) ولو تعمقنا أكثر لوجدنا أن التزام شخصيات "صفدي" كان صدى لنداء برونو: «ماذا تنفع الحرية إذا لم تكن من أجل الالتزام.» (المصدر نفسه: ١٣٨) «فالالتزام العام لا يقضي على خصوصية الفرد، ولكنه يغطي سوالبه وتناقضاته.» (صفدي، ١٩٦٠م: ٢٤٨)

«بالإضافة إلى ذلك فإن صفدي كان ينشد هذه العلاقة الحتمية بين الإنسان والعالم. وهو في الوقت الذي سيرفض فيه استقلال طرف عن آخر فإنه يرفض ذوبان طرف في آخر. ومن خلال العلاقة الحتمية بين الذات والعالم، فإن كلية أساسية تفرض نفسها على المفكر والأديب والإنسان العادي. وإن كل تحديد خارج هذه العلاقة سيؤدي إلى تجريد فارغ، أو إلى مادية عمياء.» (صفدي، ١٩٦٤م: ٥) بمعنى آخر من يريد أن يهتم بالمشكلات الاجتماعية والسياسية عليه أولاً أن يأخذ شعوراً بذاته، ومعرفة الذات تفترض معرفة الآخر والعمل معه ومن أجله.

«هيفاء: ها أنذا أمامك عارية تماماً إلا من نفسي ومن وحدتي الصافية. نبيل: يجب عليك لكي تستطيعي بلوغ أعلى درجة من التوحد، أن تكوني قادرة كل لحظة على التخلي حتى عنّي.» (صفدي، ١٩٦٠م: ١٦٨) هذا الحوار بين رجل وامرأة في رواية "جيل القدر" يفسر إصرارهما على الاحتفاظ بحريتهما على الرغم مما يجمعهما. ويذكرنا هذا الحوار بالحوار السارتري وطريقته في معالجة مسألة الحرية. ولقد انطلق سارتر في اعتباراته الفلسفية من الإحساس الفردي. ولهذا فإن قيم سارتر تهتم بالدرجة الأولى بالفرد. وعلى الرغم من ذلك، لم يتردد في الانخراط في فعل يحصر الحرية الخاصة ضمن حقيقة مادية وجماعية. لأن الحرية كانت تعني بالنسبة إليه أن آخذ شعوراً بموقفي أولاً لكي أستطيع أن أتجاوزه. وفي المعنى نفسه فإن أي التزام حر يعد ضرورياً لكي أستطيع أن أؤكد ذاتي كسيد حرّ لأفعالي. هذا يعني أن الروح الجماعية والرغبة في الالتزام تولدان داخل الإحساس الفردي.

«إن طريق ماثيو بطل سارتر في "سن الرشد" يجسد هذه المعرفة المتطورة لمثل هذه القيمة: يكتشف الحرية باعتبارها الأساس الوحيد لوجوده الشخصي والضرورة الأخلاقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمتابعة هذه الحرية إلى النهاية، يعى وجوده الفردى والجماعى فى الوقت نفسه، ويعرف أن حريته تكمن فى التزامه.» (سارتر، ۱۳۵۲ش: ۱۳۸) إن حالة ماثيو تشهد على محاولة سارتر التوفيق بين الحرية الفردية والحرية الجماعية. وقد اتكأ صفدى فى ذلک على سارتر خاصة عندما يعلن أحد أبطاله: «لن يتضح هدف المناضل العربى إلا عندما ينطلق من مشكلة الفرد بالنسبة لذاته إلى مشكلة الفرد بالنسبة لأمته.» (صفدى، ۱۹٦۰م: ۳۷۷)

«إن الإحساس الفردى إذن، هنا ضرورى لامتلاک الحرية التى تعد أساس كل التزام حر. لأن الإنسان يكتشف من خلال حريته اعتماده النسبى على حريات الآخرين، وهكذا يجب أن يمتلک الآخرون حريتهم من أجل أن يصل هو إلى حريته. العلاقة جدلية إذن بين الحرية الفردية والحرية الجماعية. هذا لا يعنى أن الحرية التى هى جوهر الإنسان من وجهة نظر وجودية، تعتمد على الآخر، ولكن منذ أن يحصل الالتزام الحر، فإن الإنسان مجبر على إرادة الحرية للآخرين بالإضافة إلى حريته؛ ولا يمكن أن يعد حريته هدفاً دون أن تكون حرية الآخرين كذلک.» (سارتر، ۱۳٦۱ش: ٦۹-٦۸) هذا هو المشكلة الرئيسية التى يطرحها صفدى منذ الثلث الأول من رواية "جيل القدر" على لسان بطله نبيل الذى يقول لهيفاء الراغبة فى أن تكون سيدة وجودها فحسب: «لكى تمارسى حريتک يجب أن تحررى العالم، وتبدأى تحريرک هذا من الخلية الأولى التى لک من العالم. من قومک.» (صفدى، ۱۹٦۰م: ۱۷۰)

## النتيجة

بناءً على هذا المقال نستنتج أن مطاع صفدى يعتبر تلميذاً لسارتر فى فكرة الحرية، ولكى نفهم معنى الحرية عند صفدى من الأفضل أن نعود ونستند إلى سارتر وأفكاره فى هذا المجال.

الإنسان عند صفدى حر وهو الخالق المطلق لقيمه كما نرى عند سارتر، وهو لكى يعيش حراً ويمارس إنسانيته كاملة دون انتقاص عليه أن يثور ضد كل سلطة دينية، أو عائلية، أو ثقافية يمكن أن تعيق تحرره. وعليه أيضا أن يجتاز العوائق المادية والروحية وأن يحرّر نفسه من القيم المتوارثة والميتافيزيقية، وأن يتخلى عن كل مطلق خارج عن إرادته؛ ينتج عن ذلک المسؤولية الكاملة للإنسان تجاه حياته وقدره. فهو حر فى اختياره، وعليه

أن يلتزم بهذا الاختيار ثم أن يكون مسؤولاً عن خياره؛ لأن فكرة المسؤولية لا تنفصل عن الحرية. صحيح أن هذه الحرية والمسؤولية المترتبة عليها تثير القلق للإنسان إلا أن هذا القلق الوجودى إيجابى وبنّاء بحيث يدفع صاحبه إلى حسن الاختيار.

الحرية عند صفدى لا تعنى الانفصال عن الآخرين والكاتب لا ينفى العلاقة معهم نفياً تاماً، بل هو كسارتر يراها أصيلة بمقدار ما تترك الأفراد أحراراً لكى يبرزوا ما فى شخصياتهم من تفرد؛ فلا سبيل إلى بناء جماعة أصيلة إلا بكسر طوق الوجود المشوه مع الآخرين.

لا يعتقد سارتر ولا صفدى بأى تناقض بين الحرية الفردية والالتزام الجماعى، وبما أن الوجود البشرى هو "وجود -فى- العالم" فيمكن أن يجمع بينهما؛ الحرية تعنى أن الإنسان يأخذ شعوراً بموقفه أولاً لكى يستطيع أن يتجاوزه. فى هذا المجال فإنّ أى التزام حر يعد ضرورياً لكى يستطيع أن يؤكد ذاته كسيّد حرّ لأفعاله. نتيجة لذلك فالروح الجماعية والرغبة فى الالتزام تولدان داخل الإحساس الفردى. فى موضوع الحرية، الفرق الوحيد بين صفدى وسارتر هو أن حرية سارتر تنطلق من الحاجة الفردية، فى حين تكون الحرية عند صفدى حرية جماعة ولكن الحريتين لا تتناقضان بل تقربان الكاتبين من فكرة الآخر. والسبب أن الحرية الفردية جزء من الحرية الجماعية، والجماعة لا يمكن أن تتحرر إذا كانت حريات الأفراد ناقصة، ولهذا لا يفصل صفدى الهوية الفردية عن الهوية القومية.

## المصادر والمراجع


إبراهيم، زكريا. (١٩٦٣م). مشكلة الحرية. لاط. القاهرة: مكتبة مصر.

استراترن، پل. (١٣٧٨ش). آشنايي با كيركگور. ترجمه علی جواد زاده. لاط. طهران: نشر مركز.

الأطرش، محمود إبراهيم. (١٩٨٢م). اتجاهات القصة فى سورية بعد الحرب العالمية الثانية. لاط. دمشق- سورية: دار السؤال.

بدوى، عبدالرحمن. (١٩٨٠م). دراسات فى الفلسفة الوجودية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الخطيب، حسام. (١٩٨٣م). روايات تحت المجهر. لاط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ـــــــ (١٩٨١م). الأدب المقارن. ج٢. لاط. دمشق: مطبعة الإنشاء.

ـــــــــ (۱۹۹۱م). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية. الطبعة الخامسة. دمشق - سورية: مطابع الإدارة السياسية.

ـــــــــ (۱۹۷۳م). «نماذج من المزاوجة الوجودية - القومية في القصة السورية الحديثة». مجلة المعرفة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. العدد۱۳۷. صص ۱۲۹-۱۰۵.

سارتر، جان بول. (۱۹٦٤م "أ"). الوجودية مذهب انساني. ترجمة عبدالمنعم الحفني. الطبعة الأولى. القاهرة: مطبعة الدار المصرية.

ـــــــــ (۱۹٦٤م "ب"). الغثيان. ترجمة د. سهيل إدريس. لاط. بيروت: دارالآداب.

ـــــــــ (۱۳٦۱ش). اگزيستانسياليسم و اصالت بشر. ترجمه مصطفى رحيمى. الطبعة الثامنة. طهران: مرواريد.

ـــــــــ (۱۳۸۲ش). دستهاى آلوده. ترجمه جلال آل احمد. الطبعة الثامنة. طهران: انتشارات فردوس.

ـــــــــ (۱۳۵۲ش). سن عقل. ترجمه محمود جزايرى. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات اميركبير.

ـــــــــ (۱۳۵۳ش). مگسها. ترجمه سيما كوبان. الطبعة الأولى. لامك: انتشارات مازيار.

ـــــــــ (لاتا). هستى و نيستى. ترجمه عنايت الله شكيبا پور. لاط. لامك: انتشارات شهريار.

صفدى، مطاع. (۱۹٦۱م "أ"). الحرية والوجود. الطبعة الأولى. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ـــــــــ (۱۹٦۱م "ب"). ثائر محترف. بيروت: دار الطليعة.

ـــــــــ (۱۹٦۰م). جيل القدر. لاط. بيروت: دار الطليعة.

ـــــــــ (۱۹٦٤م). «سارتر بين الوجودية والماركسية». مجلة الآداب البيروتية. السنة الثانية العشرة. العدد۱۲. صص٤-٦ و۷۳.

غالب، مصطفى. (۱۹۹۰م). في سبيل موسوعة فلسفية. لاط. بيروت: دار الهلال.

كامل، فؤاد. (لاتا). الغير في فلسفة سارتر. لاط. مصر: دارالمعارف.

ماكورى، جون. (۱۹۸۲م). الوجودية. ترجمة د. إمام عبدالفتاح إمام. لاط. الكويت: عالم المعرفة.

مردوک، آيريس. (۱۳۵۳ش). نقد و بررسى رمانهاى ژان پل سارتر. ترجمه.م.ح. عباسپور تميجانى. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات مرواريد.

مهرين، مهرداد. (۱۳٤۳ش). مكتب فلسفى اگزيستانسياليسم. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات آسيا.

نصرى، عبدالله. (۱۳۷۵ش). خدا و انسان در فلسفه ياسپرس. الطبعة الأولى. لامک: انتشارات آذرخش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة - العدد الثاني عشر - شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٣٤ ـ ١٠٧

# أساليب الكلام السردي في أدب المقاومة الفلسطيني رواية "باب الساحة" أنموذجاً

كبرى روشن‌فكر*
نعيمة براندوجي**
خليل بروينى***
فرامرز ميرزايى****

## الملخص

تتناول أساليب سرد الرواية العلاقةَ القائمة بين الراوي والشخصيات فتعتبر أداةً هامةً لنقل أحاديث شخصيات الرواية وأفكارها الى المتلقي والتي يدخل القارىء من خلالها جوَّ الرواية؛ تنقسم هذه الأساليب حسب سلطة الرواي أو شخصيات الرواية إلى خمسة أنماط وهي الأسلوب المباشر، غيرالمباشر، والحر المباشر، والحر غير المباشر والتقرير السردي.

يقوم هذا المقال في ضوء منهج وصفيٍّ تحليليّ وتقديم إحصائيّة شاملة من أقوال الشخصيات بدراسة أساليب المحاكاة في أحاديث رواية "باب الساحة" لسحر خليفة (١٩٩٠م). تدلّ نتائج البحث على أنَّ السارد قد استخدم جميع أساليب السرد والمحاكاة لتصوير ظروف المجتمع الفلسطينيّ والمشاكل العالقة بالنساء هناك في السنوات الأولى من الانتفاضة لكنَّه يسيطر على الرواية الأسلوب المباشر، والتقرير السردي، والحر المباشر كإطار للسرد الروائي؛ فيتيح السارد للشخصيات باستخدام هذه الأساليب فرصة الاتصال المباشر بالقارىء والاطلاع على اضطراباته الفكرية السياسية الثقافية الاجتماعيّة؛ فتوظيف هذه الأساليب للسرد الروائي يساعد السارد في تصوير مختلف آفاق الحياة والمشاكل العالقة بالنساء الفلسطينيات.

الكلمات الدليلية: الأساليب السردية، أدب المقاومة، الرواية الفلسطينية، سحر خليفة، باب الساحة.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kroshan@modares.ac.ir
**. خرّيجة مرحلة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
n_parandavaji@yahoo.com
***. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kparvini@modares.ac.ir
****. أستاذ بجامعة بوعلي سينا، همدان، إيران. mirzaeifaramarz@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. أحمدرضا حيدريان شهرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٤/١٥ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٨/٢٧

## المقدمة

«إنَّ فن الرواية، يعكس المسائل الموجودة في المجتمع ويعد الفن الوحيد القادر على مواكبة المتغيرات الكبرى وتسجيل الأحداث الأكثر أهمية في تاريخ الأمم والشعوب والأشخاص وإنَّ النص الروائي يستطيع الغوص في أعمال الذات الفردية والجماعية، ويجسد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب وعلى هذا الأساس اعتُبر من الفنون الأكثر صعوبة والتي لا يفيد فيها الابتكار والذكاء وحدهما، فلابدَّ من الدراسة المتأنية والتبصُّر في مجالات الحياة التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية المحيطة بالحدث المراد التعبير عنه روائياً، لذلك اعتبر الروائي كأنَّه يقوم بدور المؤرخ والعالم النفسي والمحلل الاجتماعي في آن واحد، ولهذا تعمّر كثيرٌ من الروايات مع أنَّه مرّت على تأليفهاعشرات السنين، ومازالت تعاصر في تعبيرها مع تقدّم العهد بالحدث الذي صورته.» (فضلالله، ٢٠٠٩م: ٤٨٨) ولفهم المسائل الموجودة في الرواية نحتاج إلى أسلوب جيد ومقنع لكي نفهم المسائل الموجودة فيها ونصل إلى معرفة دقيقة وشاملة لقضايا المجتمع التي تحاول الرواية تجسيدها، ومن خلال تحليل الأساليب السردية للرواية نستطيع أن نصل إلى هذا المقصود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«والسرد عبارة عن خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص الروائي.» (الكردي، ٢٠٠٦م: ١٠) وهو وسيلة الخطاب في الرواية، الخطاب الروائي أسلوب نقدي يهتم بمكونات السرد وتحليلها وإبراز ما فيها من جمال لغوي ودلالي. إنَّ أهم مباحث الخطاب الروائي هو ما يتعلق بالأساليب السردية لاستحضار الأقوال والأفكار. فأمَّا الأساليب السردية لاستحضار الأقوال والأفكار فهي تنقسم حسب درجة هيمنة السارد أو قلَّة هيمنته إلى خمسة أنواع وهي: التقرير السردي والأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر والأسلوب الحر غير المباشر والأسلوب الحر. ومن خلال تحليل هذه الأساليب يمكن النفاذ إلى النص الروائي وكشف جمالياته الفنية والأدبية؛ لأنَّ هذه الأساليب تعد مصدراً هاماً لفهم المسائل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الموجودة في مجتمع ما ومن خلال تحليل الأقوال يمكن النفاذ إلى هذه المسائل.

فيدرس هذا المقال عن طريق المنهج الوصفى - التحليلى وفى ضوء علم السرد وتحليل أساليب الكلام السردى والأقوال الراوئية، أثر الانتفاضة الأولى فى حياة المرأة الفلسطينية النابلسية خلال سنوات (١٩٨٧م) و مابعدها، لكى يرسم تصويراً دقيقاً من حياة المرأة ومسائلها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية المختلفة فى ظل الانتفاضة وخلال سنواتها. ويسعى أن يجيب إلى هذا السؤال: كيف استفادت سحر خليفة من أساليب الأقوال السردية لكى ترسم تصويراً دقيقاً شاملاً من الحياة الفلسطينية فى ظلّ الانتفاضة؟

## خلفية البحث

لقد كُتب حول سحر خليفة وآثارها العديد من المقالات والأطروحات الجامعية، منها يمكن الإشارة الى: مقالة «جماليات المكان فى رواية "باب الساحة"» لبسّام أبوبشير التى نُشرت فى مجلة الموقف الأدبى ودرس فيها الباحثُ المكان ووظائفه فى هذه الرواية. كما نشرت ماجدة حمود، مقالتين حول سحر خليفة الأولى: «الخطاب الروائى عند سحر خليفة» (١٩٩٣م) فى مجلة الموقف الأدبى، ودرست فيها عناصر المكان، والزمان، ودلالة العنوان و ... فى روايات (الصبار، عباد الشمس، لم نعد جوارى لكم، مذكرات إمرأة غير واقعية وباب الساحة). والثانية مقالة «المرأة فى روايات "سحر خليفة"» (١٩٩٤م) وبحثت فيها الشخصيات النسوية فى الروايات الآنفة ذكرها.

كتب فرامرز ميرزايى، مقالة عنوانها: «الخصائص السردية وجمالياتها فى رواية "الصبار" لسحر خليفة» (٢٠١١م) فى مجلة جامعة ابنرشد، فيلادلفيا ودرس فيها الخصائص السردية فى الرواية. شاركت كبرى روشنفكر، فى المؤتمر الدولى الثالث فى ماليزيا «الاتجاهات الحديثة فى الدراسات اللغوية والأدبية» ببحث عنوانه «الثورة النسوية فى "مذكرات إمرأة غير واقعية"» (٢٠١١م). نشر صلاحالدين عبدى، مقالة عنوانها: «تجليات المقاومة فى بعض آثار سحر خليفة» (١٣٩٠ش) فى مجلة النقد الأدبى، بجامعة شهيد بهشتى، إيران، ودرس فيها مضامين المقاومة فى ثنائية سحر خليفة. نشر محمدصالح شريف عسكرى، مقالة عنوانها: «مفهوم الوطن وتجليات الوطنية والوحدة عند سحر خليفة من خلال ثنائيتها: الصبار وعباد الشمس» (١٣٩٠ش) فى مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد كتبت حول سحر خليفة وآثارها عدة رسالات جامعية وأطروحات في إيران والوطن العربي ومن بينها يمكن أن نشير إلى الأطروحات التالية: ناقش وائل على قالح الصمادي، أطروحته عنوانها: «صورة المرأة في روايات سحر خليفه» (٢٠٠٦م) في جامعة آلبيت، أردن ونشرت هذه الأطروحة سنة (٢٠١٠م) في كتاب عنوانه: «صورة المرأة في روايات سحر خليفه» في دار دروب، عمان. وكتب غدير رضوان طوالح أطروحة، عنوانها: «المرأة في روايات سحر خليفه» (٢٠٠٦م) وناقشها في جامعة بيرزيت، فلسطين. كتبت مونا توسلي أطروحة، عنوانها: دراسة آثار سحر خليفة «روايتي باب الساحة ومذكرات إمرأة غير واقعية نموذجاً» ناقشت هذه الأطروحة في المبحث العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية (١٣٨٧ش) طهران. درست زهره باقرپور في بحث جامعي عنوانه: المرأة في ثنائية سحر خليفه: الصَّبَّار وعَبَّاد الشَّمس، (١٣٩٠ش) بجامعة تربيت معلم، طهران، وبحثت فيها عن دور المرأة في ثنائية سحر خليفة. ناقش روحالله واحدي رسالته الجامعية في مرحلة الدكتوراه، عنوانها: «الأسلوب في روايات سحر خليفة» (١٣٩١ش) بجامعة همدان، إيران.

بعد النظر في الدراسات التي أنجزت حول سحر خليفة وآثارها، وجدنا أنَّه لم ينشر بحث حول تحليل الأساليب السردية في روايات سحر خليفة وروايتها "باب الساحة" حتى الآن وهذا المقال يهدف دراسة هذا الموضوع لكي يبيّن طريق استخدام الراوية تلك الأساليب ونجاحها في تقديم تصوير دقيق عن حياة الشعب الفلسطيني والنابلسي في الانتفاضة الأولى.

## نبذة عن حياة سحر خليفة وآثارها الأدبية

«القاصة الفلسطينية سحر عدنان خليفة، ولدت في مدينة نابلس سنة (١٩٤١م). حيث تلقت هناك دراستها الإبتدائية، والثانوية، وتابعت دراستها الجامعية في جامعة بيرزيت بالضفة الغربية متخصصة بالأدب الإنجليزي. حصلت على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي، والدكتوراه في دراسات المرأة من جامعة إيوا بالولايات المتحدة الأمريكية.» (زيدان، ١٩٩٠م: ٢٣٦) «وذاع صيتها بسبب موقفها حيال تحرير المرأة.

وتزوّجت فى سن مبكر زواجاً تقليدياً، وبعد مرور ثلاثة عشر عاماً من الإحباط وخيبة الأمل قررت أن تتحرر من هذا الزواج، وتكرّس حياتها للكتابة.» (الجيوسى، ١٩٩٧م: ٢٢٩) إنَّها قد ألّفت العديد من الروايات حول أدب المقاومة الفلسطينى بحيث أصبحت رواياتها معروفة فى مجال الأدب العربى والعالمى. وقد ألّفت حتى الآن عشر روايات هى: "لم نعد جوارى لكم" (١٩٧٤م) و"الصبار" (١٩٧٦م) و"عباد الشمس" (١٩٨٠م) و"مذكرات إمرأة غير واقعية" (١٩٨٦م) و"الصبار" (١٩٩٠م) و"الميراث" (٢٠٠٢م) و"صورة أيقونة وعهد قديم" (٢٠٠٢م) و"ربيع حار" (٢٠٠٤م) و"أصل وفصل" (٢٠٠٩م) و"حبى الأول". (٢٠١٠م)

«وما يلفت النظر هو أنَّ غالبية روايات سحر خليفة ترجمت إلى أكثر اللغات العالمية، بما فيها الإنجليزية والإيطالية والمالزية وخاصّة ترجمة أعمالها الروائية إلى الألمانية.» (الأسطة، ١٩٩٧م: ٤) لقد نقلت نصوص سحر خليفة كلها، باستثناء رواية "لم نعد جوارى لكم" إلى الألمانية.

«فتعدّ رواياتها جديرة بالدراسة، والترجمة لما تتضمَّن من مضامين إنسانية، وحضارية، وعالمية مثل المقاومة الاحتلال، وتحرير المرأة، وغير ذلك من الموضوعات، والقضايا التى تهم شعوب العالم. فليس من العجيب إذ تأتى إبداعاتها فى المرتبة الثانية من حيث الترجمة بعد نجيب محفوظ، وغسان كنفانى.» (أبوبشير، ٢٠٠٧م: ٢٧٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«وفى عملها الروائى تعبّر سحر خليفة عن إيمانها العميق بأنَّ وعى المرأة النسوى هو جزء لايتجزأ من وعيها السياسى، وهى ترينا فى رواياتها، وبأسلوب فنّى مقنع، أنَّ نضال المرأة الفلسطينية، والمحن التى تمرّ بها هى جزء من النضال الفلسطينى العام من أجل التحرّر أمّا أسلوبها الروائى حساس، ومقتصد وشفّاف؛ ورغم أنَّها تكتب بالعربية الفصيحة، فلديها قدرة عجيبة على استعارة العاميّة الفلسطينية وتعبيراتها الدارجة عندما يقتضى حال الحوار فى الرواية.» (الجيوسى، ١٩٩٧م: ٢٢٩)

## رواية باب الساحة ومضمونها السردى

تُعدّ سحر خليفة من الروائيين الفلسطينيين الذين كتبوا حول فلسطين والمقاومة الفلسطينية

آثاراً عديدة واشتهر بعض رواياتها فى المجال العالمى ومنها رواية "باب الساحة" التى قد ترجمت إلى اللغات العالمية العديدة وقد سُجّلت ضمن أفضل مئة رواية عربية.

«تعالج رواية "باب الساحة" الانتفاضة الفلسطينية الأولى من موقع الحضور، فهى تقف عند الانتفاضة وهى فى عنفوانها، فالانتفاضة الأولى امتدَّت على مدى سنوات (منذ عام ١٩٨٧م حتى ١٩٩٣م) وقد طُبعت رواية باب الساحة عام (١٩٩٠م). وتبدو الرواية فى البداية نصاً عن الانتفاضة لكنَّ قراءتها تحكى شيئاً آخر، فهى صورة عن المرأة أثناء الانتفاضة، فقد كتبت سحر عن مقت المرأة فى لحظات زمنية مختلفة، ورأت فى الانتفاضة لحظة زمنية جديدة، وعاينت فيها وضع المرأة من جديد.» (حطينى، ٢٠٠٠م: http://awu-dam.net)

تجرى أحداث الرواية فى مدينة نابلس، موطن الروائية وهى كبرى مدن الضفة الغربية مساحةً وسكاناً وترسم هذه المدينة إبان الانتفاضة الأولى التى وقعت سنة (١٩٨٧م) وتشكلت من تسع لوحات: أم الشباب، سكان الدار المشبوهة، آخر العنقود، اعتقال حديث، مضاعف، مركب، المشتاق للأفاق، هى المشدودة للقطبين، وبوابة. كل لوحة تختص بموضوع ما، أمَّا أكثر أحداث الرواية تختص بنزهة وبيتها المشبوه؛ وتبدأ بلجوء أحد المناضلين باسم حسام إلى بيت نزهة وعلى إثره تجىء الشخصيات الأخرى كسمر، أم زكيه، أم عزام إلى هذا البيت وتجرى قسم كبير من حوادث الرواية فى هذا البيت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحر خليفة ناقشت عبر هذه الرواية أبرز القضايا والمسائل والمشاكل للمرأة الفلسطينية تحت ظلال الاحتلال والحرب. إنَّها قد صورت حياة المرأة الفلسطينية أثناء الحرب والاحتلال وطرحت المسائل التى تواجه المرأة الفلسطينية تحت نير الاحتلال، منها ظلم الرجل فى البيت للمرأة وهو أشدّ وأضعف من ظلم الاحتلال وهذا من خلال ثلاث شخصيات وهنَّ: سمر، نزهه وزكية درست حياة المرأة الفلسطينية بعد انتفاضة (١٩٨٧م).

تقول سحر خليفة فى كتابة هذه الرواية: «انطلقت الانتفاضة فى كانون الثانى (يناير ١٩٨٧م) فغادرت أميريكا بعد أسابيع عدتُ إلى الضفة لمشاهدة الأحداث الهائلة. نساء وأطفال فى الشوارع، يضربون ويتلقون الضرب دون أن يرمش لهم جفن. شباب وكهول فى المعتقلات والبرارى وكهوف الجبال، ورصاص حى بالمليان، وغازات ودبابات،

وصوت الأذان فی السماعات "الله اکبر" واقتحام الجوامع بالبساطیر والقنابل، والأناشید من کاسیتات فی کل مکان، والواقع السریع فی الشارع والدم الحار. کانت أیاماً کالأحلام وقصص التضحیات والبطولة کقصص نقرأها فی کتب الأدب والتاریخ، والمرأة تثبت لنا أنَّ الأنثی لیست نکرة، بل قلب وعقل ومشاعر وضمیر حی للثورة. من ذلک الحلم، من ذلک الزخم، من الخطوة السریعة والنبض الحار، کتبت وعبرت عن "باب الساحة".» (خلیفة، ١٩٩٨م: ٢٤٩)

## أسالیب الکلام السردی

إذا بحثنا عن کلمة السرد فی التراث العربی، نجدها تدور حول معانی الاتساق، والتتابع، والنسج والسبک. وأمَّا السرد فقد ذکر فی قوله تعالی: «أَن أعمَل سابِغاتٍ وَقَدِّر فِی السَّردِ» (سبأ: ١١) «وجاء فی لسان العرب: السَّرد اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أَشبهها من عمل الحَلق وسمی سَرْداً لأَنَّه یُسْرَد فیثقب طرفاً کل حلقة بالمسمار فذلک الحَلَق المَسْرد والمِسْرَد هو المِثْقَب وهو السِّراد. والسَّرْدُ: تَقْدِمَةُ شیء إِلی شیء تأْتی به متَّسقاً بعضُه فی أَثر بعض متتابعاً. سَرَد الحدیث ونحوه یَسْرُدُه سَرْداً إِذا تابعه وفلان یَسْرُد الحدیث سرداً إِذا کان جَیِّد السیاق له.» (ابنمنظور، ١٩٩٢م: ٢٣٣)

وأما السرد کمصطلح حدیث عبارة عن «خطاب السارد أو حدیثه إلی من یسرد له، حدیث من نوع خاص هدفه الاستحضار، أی إحضار الحیاة فی عالم خیالی مکون من شخصیات وأفعال وأحادیث وهیئات وأفکار ولهجات، أو تشیید هذا العالم وإنشاؤه عن طریق اللغة، ولما کان السرد خطاباً فإنَّه مثل أی خطاب یرتبط بموقع، وبمضمون، وبموضوع، ویکون له وظائف.» (الکردی، ٢٠٠٦م: ١٦٧) ووظیفته عبارة عن تحلیل النص الأدبی والروائی وإبراز جمالیاته الأدبیة والفنیة ویحصل هذا الأمر عن طریق تحلیل الأسالیب السردیة للأقول والأفکار الروائیة.

«دراسة السرد أو الدراسات السردیة ولیدة القرن العشرین، وحلت محل نظریة الروایة بوصفها موضوعاً یحظّی باهتمام مرکزی فی الدراسة الأدبیة.» (مارتن، ١٩٩٨م: ١٥) «وهی من أکثر الدراسات النقدیة الحدیثة خصوبة وصعوبة، بل تعدّ من أکثر

المقولات تعقيداً كما يقول تودروف.[١]» (يقطين، ١٩٨٩م: ١٧٠) «تعد خصوبتها إلى كونها المدخل المناسب الذى يمكن من خلاله النفاذ إلى جوهر النص الروائى: غاياته ووسائله باعتبار السرد أحد جوانب المظهر الحسى الملموس فى التجربة الروائية والذى يمكن من خلاله تناول الرواية تناولاً موضوعياً قائماً على أسس واضحة قريبة من الأسس العلمية وتستند مثلها على شواهد مادية.» (الكردى، ٢٠٠٦م: ٨)

«الدراسات السردية ظهرت فى البداية ضمنَ الدراسات البنيوية الشكلانية وعند كلود ليفى اشتراوس[٢]، ثم تنامى هذا الحقل فى أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم تزوتان تودوروف، الذى يعده البعض أول من استعمل مصطلح "ناراتولوجى"، "علم السرد"، وجوليان غريماس[٣]، وجيرالد برنس[٤]، وفى الفترة التالية تعرض تغييرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، أمَّا تمت مظلة ما بعد البنيوية، كما فى أعمال رولان بارت[٥] وفريدريک جيمسون.[٦]» (الرويلى والبازعى، ٢٠٠٥م: ١٧٤) وفى العصور المتأخرة دامت الدراسات السردية فى الدراسات الأسلوبية الحديثة وخاصة عند كل من روجر فاولر[٧]، وباختين[٨]، وجيرار جينيت[٩]، وليتش[١٠] وشورت[١١] و ... .

«تناول الأسلوبيون الجدد، السرد من حيث العلاقة بين موقع الراوى والأسلوب السردى، ودرسوه من عدة زوايا، من أهمها دراسات ليتش وشورت فى كتابهما "الأسلوب فى القصة"[١٢] وإنّهما تناولا هذه القضية من زاوية المسافة التى تفصل بين السارد وموقع الشخصيات، فقد

1. Todorov.
2. Claude Lévi-Strauss.
3. Greimas, A.
4. Gerald E Burns.
5. Barthes, R.
6. Fredric Jameson.
7. Roger Fowler.
8. Mikhail Bakhtin.
9. Genette, G.
10. Leech.
11. Short.
12. Style in fiction.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأيا أنَّ السارد ليس إلا وسيطاً بين الشخصيات والقارئ، وأنَّ دوره يقوم على عرض الأحاديث والأفكار التى تتكلم بها الشخصيات. هذا السارد قد يتيح للشخصيات الحرية الكاملة فى أن تقول ما تشاء، ولا يتدخل هو فى كلامها أبداً، وقد يكمم أفواه الشخصيات فيتحدث هو نيابة عنها، ولا يتيح لها أيَّة فرصة للتعبير المباشر عن ذاتها، وقد يكون فى مرحلة من المراحل التى تفصل بين هذين القطبين المتنافرين.» (الكردى، ١٩٩٦م: ١٦٢) «وتنشأ عن ذلك عدة أساليب فى عرض الأحاديث والأفكار حصرها ليتش وشورت فى خمسة أساليب وهى الكلام المباشر، والكلام غير المباشر، والكلام الحر المباشر، والكلام الحر غيرالمباشر، والتقرير السردى للأقوال والأفكار.» (Leech &Short, 2007: 255 - 279).

«هذه الأساليب الخمسة تحدث نتيجةَ كيفيّة تدخّل السارد والشخصيات فى سرد الرواية. وتسمى استحضار الأقوال والأفكار. إنَّ عمومية الأساليب الخاصة باستحضار الأقوال والأفكار، وشيوعهما ـ جعلا بعض النقاد الأسلوبيين من أمثال ليتش وشورت يقصرون حديثهم فى مجال أسلوب الرواية على طرق استحضار الأقوال والأفكار فقط، ويهملون ماعدا ذلک، اعتماداً على أنَّ هذين الأسلوبين يستوعبان كل الأساليب الأخرى من ناحية، وعلى أنَّ الاسلوب السردى القائم على حكاية الأحداث وحدها قد خفّت وطأته من ناحية أخرى.» (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٩٥) لأهمية هذه الأساليب وشيوعهما فى تحليل الرواية وكشف جمالياتها الأدبية والفنية، يقوم هذا المقال بدراسة هذه الأساليب فى رواية "باب الساحة" لسحر خليفة، لکى يقوم إثر ذلک بتحليل أوضاع المجتمع الفلسطينى إبان الانتفاضة ويكشف عن الجوانب المختلفة لحياة الشعب الفلسطينى تحت الاحتلال والانتفاضة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

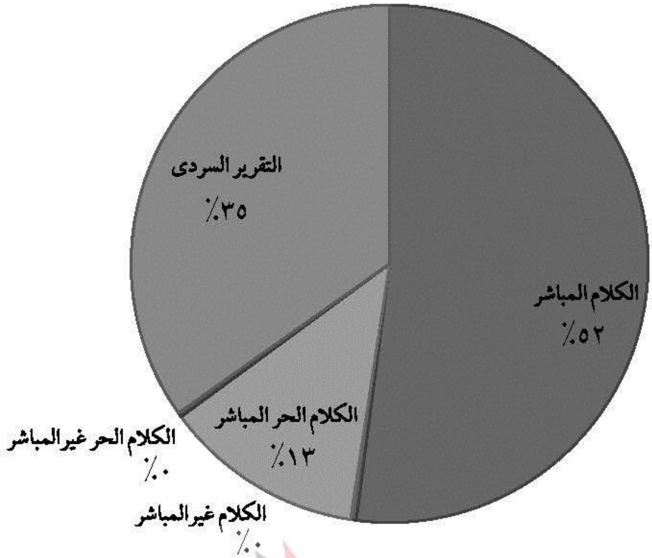
## أساليب الكلام السردى فى رواية "باب الساحة"

لتحليل أساليب الكلام السردى فى رواية "باب الساحة"، قمنا بإحصاء الأقوال السردية فى هذه الرواية ورسمنا النتيجة فى الجدول والرسم البيانى على النحو التالى.

جدول تردد استحضار الأقوال فى رواية "باب الساحة"

| الكلام المباشر (DS) | الكلام غير المباشر (IS) | الكلام الحر المباشر (FDS) | الكلام الحر غير المباشر (FI) | التقرير السردى (RS) |
|---|---|---|---|---|
| ٥٧٠ | ٤ | ١٣٧ | ٣ | ٣٨١ |

النسبة المئوية لاستحضار الأقوال فى رواية "باب الساحة"




حسب الجدول والنسبة المئوية نشاهد أنَّ الكلام المباشر (٥٢٪)، أكثر استعمالاً وحضوراً فى الرواية وبعدها يجيء التقرير السردى (٣٥٪)، والكلام الحر المباشر (١٣٪)، والكلام غير المباشر (٤مرات) والكلام الحر غير المباشر (٤ مرات). بعبارة أخرى الأسلوب السردى الذى تتخذه سحر خليفة إطاراً لسردها فى رواية "باب الساحة"، هو الكلام المباشر، ثم الكلام الحر المباشر، ثم التقرير السردى للأقوال.

وفى هذا القسم من المقال نقوم بتحليل أساليب الكلام الراوئى على أساس كثرة حضور الأساليب فى الرواية، وبما أنَّ الكلام المباشر يحتل المركز الأول فى الرواية، فنبدأ به.

## طرق استحضار الأقوال فى رواية "باب الساحة"

### الكلام المباشر

وهذا النوع هو أشهر الأساليب السردية الخاصة باستحضار الأحاديث وأكثرها استخداماً فى رواية "باب الساحة". فى هذا النوع من السرد، «يقتصر دور السارد على تقديم أقوال الشخصيات المتحدثة بكلمات أو جمل يشير فيها السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته، أو إلى هيئة المتحدث به، وأشكال الحركات التى ينشأ فى فعلها أثناء الحديث.» (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٩٨)

استعمال هذا القسم من الكلام قد احتل المركز الأول فى رواية "باب الساحة"، والكلام السردى الذى قد جاء فى الرواية يتلعق بنزهة، الست زكية، حسام، سمر، أم عزام و ... . أمَّا القسم الأعظم من الأقوال المباشرة تتعلق بنزهة، لأنَّ الرواية تقوم بترسيم حياة هذه الشخصية بكل سلبياتها وإيجابياتها فى ظل الانتفاضة ولهذا يحتاج السارد لكى تجرى الأحداث على لسانها بصوره مباشرة لكى يؤثر فى نفس القارئ. وقسم آخر من الأقوال المباشرة تتعلق بسمر والست زكية، ويرسم لنا السارد من خلال كلامهما المباشر حياة هاتين الشخصيتين بكل أبعادها وجزئياتها.

الكلام المباشر التالى الذى قد يجرى على لسان نزهة، يصور لنا عزلة نزهة فى المجتمع وانفرادها فى الحياة:

ـ «أم حمدالله بتحكى معى، وسمر بنت أم صادق بتحكى معى، بس عمّتك ما بتحكى.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٧٠)

«التفت إليها ورأى وجهها محتقناً بالانفعال:

ـ أنا ميت طلبتُ أشوفك ترجيت عمتك وبست أيديها ورجليها وحلّفتها بالله ومحمد وكل غالى عليها، وما فيش فائدة. حتى بالأول، قبل ما أحكى معها، كنت أقول صباح الخير وكانت تردّ الصباح. بس هلقيت بقول صباح الخير بتعمل حالها ولاهى هون. شو صار للدنيا؟ شو صار للناس؟ إذا كانت الانتفاضة هيك ما بدناش انتفاضة.» (المصدرنفسه: ٧٣)

بعد إمعان النظر فى العبارات السابقة، نشاهد أنَّ السارد قد يطلق العنان للشخصية كى تتلكم وتقول ما تشاء بصورة مباشرة إلى القارئ، ويتيح لها ضرباً من الاستقلال الذاتى لتعبر عما تجيش فى نفوسها من خواطر ومشاكل وآلام حيال المجتمع والناس وحياتها وعزلتها. وتوظيف الكلام المباشر قد سبب أن ينتقل إحساس نزهة إلى القارئ بشكل أفضل ومؤثر وإنَّ القارئ يحس عزلتها فى المجتمع من خلال كلامها المباشر ويفهم أنَّ الانتفاضة سببت فى إزدياد سعة الهوة بين أهل الحارة ونزهة ودارها. فى هذه العبارة، يتدخل السارد ببعض الجمل القصيرة لتهميد الكلام المباشر وتقويته، وكشف ملامح نزهة الجسديّة وملامح وجهها أثناء الكلام. هذا الأمر يؤدى إلى انتقال الكلام

إلى القارئ بصورة مؤثرة وحية.

قســم من الكلام المباشر فی الرواية يتعلق بسمر، الباحثة الاجتماعيّة، فإنّها تبحث عن أثر الانتفاضة على أوضاع المرأة الفلسطينية والنابلسية ولهذا تذهب إلى بيت نزهة المشبوهة وتسأل عنها حول أثر الانتفاضة فی حياتها.

ـ «أنا ومشــروعی مش عاديين. كل ما أروح عند واحدة بتقعد ساعة تسألنی إيش وكيف شــو. شــوفی يا ســتی المســألة وما فيها أنّی بعمل بحث عن أثر الانتفاضة على ظروف المرأة المعيشــية سواء اليومية أو غيرها. يعنی هل زادت مسؤلياتها؟ هل غيرت طبيعة عملها؟ قصدی ... قصدی هل أثرت على أوضاعها الاقتصادية؟ هل قلّ دخلها؟ وإذا قلّ دخلها، كيف بتدبّر حالها؟» (المصدر السابق:٨٢ و ٨٣)

الكلام المباشــر السابق يبين لنا موضوع بحث سمر، واستعمال هذا النوع من الكلام قد سبب فی حيوية الموقف وانتقال موضوع بحث سمر إلى القارئ بألفاظها وعباراتها.

«عادت سمر تلحّ وتلحّ إلى أن قاطعتها تلک بفظاظة:

طيّب طيّــب فهمنا، بس بدّی أفهّمک أنّی لا قلقانة بالانتفاضة ولا قلقانة بالمرأة ولا قلقانة بالناس. ما تســألينی ليش ومش عارفــة إيش وتعملی حالک مش عارفة، أنت عارفة وأنا عارفة والحارة كلها عارفة. وأنا بعد اللی صار واللی جرى لا أنا قلقانة بحدا ولا سائلة عن حدا. يعنی ضاربتها صرمة.» (المصدر السابق: ٨٤)

وفی موضع آخر نقرأ:

«قالت نزهة ومازال صوتها يعلو ويهبط:

شــايفة هالدنيا؟ شــوفی أحمد فين وإحنا فين؟ مين بيصدق؟ معقول هالحال؟ أخوی الكبير ضاع بأميريكا، وأحمد فی الجبال بين الرعيان، وأنا بهالدار، وأمی فی القبر. ويا ريته قبر، أســخم من قبر. وهالدار ما أنت شــايفة شو صار فيها، وأنا هون مقبورة مش أكثر.» (المصدر السابق: ١٠٥)

مــن ميزات هذا النوع من الــكلام، أن يكون الواقع فی هــذا الكلام أكثر حضوراً وكثافةً، وهذا ما تؤكده اللهجة العامية المســتعملة فی أقوال الشــخصيات، ونشاهد فی العبارات الســابقة، اللغة التی تتكلم بها نزهة هی اللغة العامية لنابلس، إنّ الســارد قد

أطلق هذا الكلام على لسان الشخصية لكى يضفى على الرواية الصبغة الواقعية. ومن خلال هذه اللغة والكلام المباشر للشخصيات يقدم الكثير من معلومات حول عادات وتقاليد أهل نابلس وثقافتهم إلى القارئ.

قسم آخر من الكلام المباشر يتعلق بشخصية الرجال فى الرواية، واستعمال هذه التقنية يسبب أن تنتقل وجهة نظرهم وموقفهم أمام النساء وحضورهم فى النشاطات الاجتماعية إلى القارئ. والكلام المباشر التالى الذى يستحضر كلام إخوة سمر، هذا الموضوع. ومن خلال كلامهم المباشر نفهم أنَّهم يخالفون حضورَ المرأة فى المجتمع والنشاطات الاجتماعية وإنَّهم يمنعون سمر عن تداوم بحثها العلمى ويعتقدون أنَّ المرأة يجب عليها أن تجلس فى البيت. والدفاع عن الوطن والبلد على عاتق الرجال فى المجتمع.

«والاحتلال والتنظيم؟ أى تنظيم؟ قال الإخوة: أنت خلّيک مع أمّک والجمعية، إذا بدّک بحث، اعملى بحثين، على شرط لا روحة ولا جية، ولا مظاهرة ولا هون ولا هون. إحنا الخمسة كل واحد فينا بعشرة. إحنا اللى ندافع ونقاوم، وأنت عيرينا سكوتک وبتقعدى حيلک وترتاحى.» (المصدر السابق: ١٣٤)

«وهذا الكلام يمثل المسائل التى تواجهها المرأة فى ظل الاحتلال والانتفاضة، ويصور كيف أنَّها تظلم بشكل مضاعف: من أهلها؛ يعنى من أخيها، أو أبيها، أو زوجها ومن العدو. وأنَّ للمرأة دائماً قضيةً إضافيةً ماعدا القضايا التى يواجهها أى مجتمع. ولكن فى مواضع أخرى من الرواية نشاهد أنَّ الانتفاضة تسبب حدوث بعض التغييرات الاجتماعية، إذ شاركت المرأة فيها رغم أنف التقاليد البالية، فإذا منعت المرأة من الخروج من بيتها للإشتراک فى مظاهرة أو مواجهة، فإنَّ الأعداء يقتحمون البيوت وغرف نوم النساء، هنا تشتبک النساء معهم، رغم كل المحضورات والقيود.» (حمود، ١٩٩٤م: ١٩٨) كما سنشير إلى هذا الموضوع فى ما بعد عند تحليل التقرير السردى للأحاديث.

وهكذا نرى إنَّه من أهمِّ ميزات أعمال سحر خليفة، يمكن أن نشير إلى مواكبتها الانتفاضة بشكل تام. وقد يشير الكلام المباشر التالى إلى هذا الموضوع، فإنَّ ظاهرة استشهاد الشباب وإطلاق الزغاريد عند تشييع الشباب والشهداء تحوّل المآتم إلى أعراس، قد انعكس هذا الموضوع فى الكلام المباشر التالى، وهذا الاعتقاد الذى أصبح

سائداً فی فلسطین ذلک الیوم.

«صاحت فلّاحة:

ـ مبروک علیک یا فلسطین، مبروک علیک عریس جدید؟.» (خلیفة، المصدر السابق: ٢٠٩)

«صاحت واحدة:

حرام الشهید یروح بلا زفّة. أمّه والا أخته والا شو بتکون؟ أخزی الشیطان وهاتی له یا الله عاقبة، زفّی العریس لفلسطین.» (المصدر نفسه: ٢١٠)

إنَّ نزهة بعد شهادة أخیها أحمد تقوم بلعن فلسطین، لأنَّ فلسطین أخذت عنها أسرتها، أمّها، وأخیها، أحمد، وکل مالدیها، وبما أنَّ روایة سحر خلیفة هذه روایة واقعیة، وکلّما تصور فی الروایة تکون أحداث واقعیة، ولهذا فإنَّها ترسم إحساس وموقف نزهة حیال شهادة أخیها بصورة صادقة، لأنَّ الإنسان بعد فقدان کل مالدیه، لایبالی ولا یهتم بشیء ما وموقف نزهة یشبه هذا الموقف. وردّ فعلها ترسم المسائل التی کانت سائدة فی فلسطین آنذاک، ویؤید هذا الموضوع کلام سحر خلیفة فی بیان سبب کتابة هذه الروایة:

«أردت أن أصوّر الناس کأحیاء من لحم ودم، وأن أستعیر لغتهم وتعبیراتهم، وأن أصف معاناتهم وأیضاً تضحیاتهم. لقد رأیت ماقدمه الناس من تضحیات تفوق الوصف. أنتم فی الخارج تسمعون وتعرفون عن تضحیات الشهداء والمقاتلین، لکنّنی أنا کباحثة، وروائیة، ومواطنة، رأیت بعینی کیف أعطی الناس کل ما لدیهم. أموالهم، أبنائهم، بیوتهم، مصدر رزقهم، أقول کل شیء، خصوصاً فی الانتفاضة الأولی التی عشت حذافیرها وعبرت عنها بروایة باب الساحة. لکنَّ، حین فقد الناس الثقة بقیادتهم ماعادوا یصدقون الوعود فتراجعت نسبة العطاء رغم استمرارهم بالصراع من أجل البقاء، وهذا ما حاولت رصده وتصویره حتی ینتبه المسؤولون بطبیعة الخلل، وحتی یتمکنوا من رؤیته، کما أراه کباحثة اجتماعیة قبل أن أکون روائیة تعتمد الخیال والشطحات واختناق المواقف. وأستطیع أن أزعم أنَّ أدبی هو أدب واقعی لایعتمد الشعارات والبهرجة والإدعاء قد یکون هذا الزعم طموحاً أکثر منه حقیقة، لکنّنی صادقة فی جهدی واجتهادی. وأعتقد أنَّ الکثیرین یوافقونی هذا الرأی.» (جابر، د.ت: السفیر)

فإنَّ نزهة تلعن فلسطين، وقيادتها، على أنَّها فقدت كل مالديها من أسرتها، أخيها، أمها، و... وفقدت ثقتها بالمناضلين بمن فيهم عاصم الذى خدعها واستفاد منها لنيل أهدافها السياسية. لهذا حينما يشهد أخوها، يقوم بلعن فلسطين والاحتلال. وإنَّ السارد يصور هذا الموضوع من خلال الكلام المباشر لكى ينقل إلى القارئ الحالة التى أصابتها نزهة لحظة شهادة أخيها، هذه التنقية كانت موفقة لإبراز هذا الموقف:

«وقفت نزهه أمام الشوال وأخذت تغرف وترشّ الزيتون على النسوة، تلطش تنعف وتصيح بجنون:

ـ تلعن أبوك يا فلسطين، يلعن اللى نفضك يا فلسطين، يلعن ترابك وأرضك وسماك ويلعن كل من قال أنا من فلسطين، أخذتِ الأم وأخذتِ الأب وأخذتِ الأخ والأرض والعرض وما خليّت حاجة يا فلسطين، إيش اللى باقى يا فلسطين؟ لا باقى حى ولا باقى حبيب، ولا باقى صاحب ولا باقى قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومتشلوح، كله مشلح، يا الله، برّه، روحوا برّه.» (خليفة، المصدر السابق: ٢١٠ و ٢١١)

لهذا نشاهد أنَّ نزهة تشبه فلسطين إلى الغولة التى لاتشبع، هذا الكلام يرمز إلى حجم التضحيات والضحايا فى فلسطين:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجدها تقول:

«همست بذهول: "لشو هاالضجة؟ وكله، وكله عشان غولة"؟.» (المصدر نفسه: ٢٢٢)

«ولكنَّها فى ختام الرواية تنسى كل الظلم الذى واجهها فى فلسطين وتخرج من أزمتها، فتقود النسوة لمواجهة جنود الاحتلال، وتشعل المتفجرات، ليس من أجل الغولة، كما تقول، وإنَّما من أجل أخيها الذى غسل بدمه عار المجتمع كله.» (المناصرة، ٢٠٠٢م: ٣٥٥) وتنتهى الرواية بالتركيز على دور المرأة فى التصدى للاحتلال ونزهة التى تلعن فلسطين، أخيراً تقوم بمقاومة العدو المحتل وتناضل من أجل الوطن والبلد. هذا الكلام ينتقل إلى القارئ من خلال الكلام المباشر لكى يؤثر فى نفسه ويساير الشخصية فى إحساسها:

«هزّت رأسها بدون تأثّر وهمست بفحيح: "مش عشان الغولة، عشان أحمد". وتناولت عود الكبريت.» (خليفة، المصدر السابق: ٢٢٢)

هذا الكلام يشير إلى موضوع آخر وهو: إنَّ نزهة التى تعد بمثابة العار فى المجتمع،

فـي ختام الراويـة تنجح من هذا الموقف وتتطّهر «ولعل نزهة هي الشخصية الوحيدة التـي أتاحت لهـا الكاتبة فرصة التطهر، وأبقت نهايتها مجهولـة ليجهد القارئ ذهنه في تحديـد مصيرها. هل ماتت أم نجحت وعادت عفواً طبيعياً في المجتمع.» (محمد عبدالله، ١٩٩٦م: ١٢٦) فـي حين «قد حرّم معظم الكُتّاب شخصياتهم المنحرفة أو المخطئة من فرصـة العودة إلى طريق الصواب والتطهر، باسـتثناء سـحر خليفـة التي منحت نزهة فـي هذه الرواية فرصـة العودة إلى ذاتها وأبناء شـعبها بعد أن قامـت بإحراق العلم الإسرائيلي ثأراً لمقتل أخيها.» (المصدر نفسه: ١٤٢)

## التقرير السردي للأقوال

«وهو عبارة عن تقرير بلسـان السـارد عن فعل الكلام، فالسارد هو الذي يبدو في الصورة، ولهجته فقط هي اللهجة الملموسـة في الكلام، وصوته فقط الصوت المسـموع، ولايتيح هذا السارد لأيّ مظهر كلامي آخر أن ينافس كلامه أو يدخل فيه، هو فقط الذي يقول، ومضمون القول الذي يتحدثه ليس كلام الشـخصيات، وإنّما هو أصداء هذا الكلام في ذاكرته، بعد أن اختمر في عقله وأصبح جزءاً من تجربته.» (الكردي، ٢٠٠٦م: ٢٠٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا الأسـلوب، بعد الكلام المباشـر يعد أكثر الأساليب انتشـاراً في رواية باب السـاحة. وكثيراً ما نشـاهد أنّ السارد يقوم بسـرد الحوادث في الرواية بتوظيف هذا الأسـلوب، لأنّ من وظائف هذا الأسـلوب هو نقل الحقائق والحـوادث الكثيرة وفي العبارات الموجزة والقصيرة إلى القارئ. وكثيراً ما نشـاهد السـارد قد استمد من هذا الأسـلوب لترسـيم أوضاع الناس وخاصة النساء المعيشـية في ظل الانتفاضة، على سبيل المثال التغييرات التي طرأت على حياة المرأة، مداهمة الجنود الإسرائيليين الليلية بيوتَ الناس، واشتباكهم مع النساء في غرف النوم، وتخريب البوابة على أيدي النساء، والمقاومة ومناضلتهن مع العدو الغاصب، و... قدسُـرد بهذا الأسـلوب؛ بحيث يسـتطيع السـارد أن يرسم حياة الناس والشـعب الفلسطيني تحت الاحتلال بكل تفاصيلها وفي عباراة موجزة وبشكل أفضل للقارئ.

كما أشـرنا سـابقاً إنّ السارد استمد من هذا الأسـلوب لترسيم التغييرات التي قد

طرأت على حياة الناس والشعب الفلسطينى بعد الاحتلال والانتفاضة. والعبارة التالية أفضل شاهدة على هذا الموضوع:

«ثم جاءت الانتفاضة فطارت النوم. وبدأ الخوف يتساقط كورق الخريف. والتهبت الجبال والكروم والأودية وخرج الناس إلى الشارع. وعاد للتحشيش سوق. ونزل التجسس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب وانقلبت الساحة الحجرية المسماة بباب الساحة إلى مسلخ يعلّق فيها العملاء على الكلّابات مثل الغنم. وسموها الساحة الحمراء. وهناك على درجات الجامع وسط الساحة وُجدت سكينة وفى صدرها مقبض سكيّن.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٣٩)

كما أنَّ العبارة التالية ترسم مشاركة النساء فى المقاومة والمناضلة مع الجيش الإسرائيلى، وإنَّهنَّ مع الأيدى الفارغة يقمن بالدفاع من الوطن وأنفسهن ويشتبكن مع جنود الاحتلال:

«وقفت السّت زكية خلف شبّاك العلّية ونظرت إلى الأسفل. رأت الزقاق مليئاً بالجنود والكشافات وسيارات الجيب. وسمعت الصياح فبدأ قلبها يخفق كالطفل. ونظرت من النافذة ورأت "سمر" تلتفّ من وراء قبة الفرن باتجاه سطح دار أم حمدالله وخلفها أم صادق. من العتمة انبثق جنديان وأعملا فى المرأتين ضرباً وأمسك بشعر سمر وكمشه فأصبح رأسها فى قبضته كالبرتقالة، هجمت عليه أم صادق ورمت بثقلها على ظهره. ركلها الثانى فلم تتحرّك وظلت ملتصقة بالأول تشدّ عنقه وتراخت يداه. ومن السطح هرولت أم محمد وراءها ثلاث نسوة وفى يد كل واحدة خشبة. سقط أحد الجنديين فى الفضاية، وقبل أن يصحو من غيبوبة التقطته أيدى الشباب، وقتلوه خنقاً.» (المصدر نفسه: ٦٠ و ٦١)

العبارات السابقة تدل على أنَّ الانتفاضة لم تعد محددة بملاحقة الجندى الإسرائيلى المسلح للأطفال والرجال الفلسطينين على الطرقات وفى الأزقة، بل انتقلت إلى مواقع أخرى وهى مشاركة المرأة فى النضال، ولم يعد دور المرأة محدوداً بحث رجلها أو ابنها على الكفاح من أجل العرض والأرض، بل أصبحت المرأة عضواً فاعلاً فى الانتفاضة وإنَّهنَّ يقمن بالتصدى للجنود الإسرائيلى بأصواتهنَّ وأجسادهنَّ، وقت المداهمات والاقتحامات.

شخصية سمر في الرواية ترسم ضغوط المجتمع التقليدي على المرأة، إنّها طالبة الجامعة وتقوم بإعداد بحث عن التغييرات التي طرأت على المرأة خلال الانتفاضة، تواجه جنود الاحتلال بشجاعة، لكنّها تتلقى الأوامر والنواهي فتقع تحت غقوبة الضرب من أخيها، حين يضربها بسبب غيابها عن البيت تسعة أيام بسبب منع التجول، فتتلقى ضرباته بصمت. من هنا «أحست سمر أنَّ صفعات المجتمع التقليدي أشدّ وطأة عليها من صفعات جنود الاحتلال فهنا مع أخيها لا تستطيع أن تشهر سلاحاً وتقتل، إنه يعلن عن حمايته لها وهو في حقيقته عدو يعرقل مسيرتها، إنَّ أيّة مواجهة معه ستقودها إلى الخسارة اجتماعياً وإنسانياً، وخيبة أملها أمام بشاعة الموقف وإحساسها بسلخ إنسانيتها أي كرامتها، جعلها تحس بكينونتها أمام الأعداء، إذ تستطيع على الأقل أن تدافع عن نفسها وعن كرامتها التي استبيحت.» (حمود، ١٩٩٤م: ١٩٨)

التقرير السردي في العبارة التالية تصور موقفها تجاه هذه القضية النسوية:

«لم تصرخ، لم تبكِ، لم تفتح بكلمة، ولم تقاوم. حين ضربها الجند قاومت ورفعت يدها بالخشبة وبأيِّ شيء يصلح للقذف. أمّا الآن فليست هي أكثر من قارب تتقاذفه الأمواج والأنواء. وإحساس بالخجل العارم والإنسحاق التامّ، والتفاهة والذلّ وعدم القيمة. وهذا القرف من كل شيء، منه ومن أمّها ومن أخيها الأصغر الذي وقف يتفرّج دون أن يمدّ يده أو يقول كلمة. نسي ما بينهما من أسرار وأفكار. تعطيه الكتب لكي يقرأ، تشتغل الصوف لكي يلبس، وتساعده في ترجمة النصوص. أخوها الأصغر يتفرّج، وأخوها الأكبر تصارع مع عضلاته. حين تركها كانت حطاماً: شعر منبوش، صدغ متورّم، علامات زرقاء ودوامات، ونجوم تنطفيء وتتساقط في عينيها.» (خليفة، المصدر السابق: ١٣٦ و ١٣٧)

في العبارة السابقة نشاهد أنَّ السارد يتولى التعبير عن أحساس سمر وخلجاناتها، فيكون صوتها هو الصوت الغالب ورؤيتها هي الرؤية المسيطرة، فلا يبدو إلا صوتها أمام القارئ. هذا الأسلوب يساعد السارد لكي يعبّر في أقلّ وقت ممكن عن المعاني الكثيرة في العبارات القليلة، وهذه التقنية تسبب أن ينتقل أحساس سمر إلى القارئ وتتيح الفرصة للسارد أن يبدأ برأيه أمام الموقف ويُلقي بنظره أمام الموقف أو الحادثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى القارئ.

إنَّ السارد لترسيم اشتغال النساء ومشاركتهن فى النشاطات الاقتصادية استمد من هذا الأسلوب، كما نرى فى المثال التالى الذى يؤيد هذا الموضوع:

«اشتغل الضرب، صاحت فلّاحة "قشلى!" شباب يطيرون كالعصافير، وسيارات الجيش تقف وتدور على الهضبة. نزل الجنود، لمعت خوذات، احمرّت الشمس فوق الزيتون، وهرعت الفلّاحات بخوف نحو الأكياس. مالت الأجساد تحت الأحمال. أفسحن الطريق للخوذات والشباب الطائر والطلقات. أقعت واحدة، ووقفت أخرى، صاحت مجموعة "هناك، من هناك، أوعوا من الجيش". وصخور تكرج وحجارة، وشبيبة تركض فى تموّج. "يا الله عليهم" وانقذفت عبوة غازية، ثم أخرى وأخرى وأخرى. ثم المطّاط ثم الدمدم، وذخيرة حية وبواريد.» (المصدر السابق: ٢٠٦)

«نشاهد فى الفقرة السابقة أنَّ لفظة "يا قشلى" تجرى على لسان إحدى الفلاحات وتكرر العبارة فى موضع آخر عندما صاحت الفلاحات يولولن "قشلى، قتلوا الثانى"، والمقصود بهذه العبارة بيان الأسى والحزن على ماجرى، وعند الاحتجاج على أمر واستنكاره.» (جبر و حمد، ٢٠٠٩م: http://blogs.najah.edu)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الكلام الحر المباشر

«فى هذا الأسلوب يتخلى السارد تماماً عن القصة، ويترك الشخصيات كى تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحى.» (الكردى، ١٩٩٦م: ١٦٣) أو ما يقال فى الأدب القصصى بالحوار. وللحوار دور هام فى الرواية. «لهذا لجأت الرواية لاستخدامه حيث يقوم الشخصيات مباشرة دون تدخل السارد، كما أنَّه يبرز الاتجاهات النفسية والفكرية المختلفة للشخصيات، وينقل تفاعل الشخصيات معاً وقد يكشف عن دوافعها ومبرراتها وهو ما يقرب الشخصية من أرض الواقع.» (عامر، ٢٠١٠م: ١٦٥)

الحوار من أهمّ الوسائل التى يعتمد عليها الكاتب فى رسم الشخصيات، فبواسطته تتصل الشخصيات بعضها بالبعض الآخر اتصالاً صريحاً ومباشراً. مما يسهم فى إبراز

حقيقة تلك الشخصيات بشرح مواقفها، وكشف طرائق تفكيرها، و«استجلاء عمق الأشياء، والغوص فى أعماق الوجود، ومظاهر الصراع.» (برادة، ١٩٩٦م: ٨٠) وهذه التقنية، تتيح الفرصة للشخصيات لكى تتحدث مع القارئ دون أىّ واسطة، فتكشف بوضوح، وصراحة عن رؤيتها إلى العالم والحياة، وموقفها من الآخرين.

لهذا الأمر قد استمدت سحر خليفة من هذا الأسلوب فى روايتها "باب الساحة" وقد احتل هذا الأسلوب المركز الثالث من حيث كثرة الاستعمال فى الرواية. والحوار فى رواية "باب الساحة" يكشف عن الخصائص النفسية، والاجتماعية، والفكرية للشخصيات، وقسم كبير من الحوارات فيها يجرى بين سمر ونزهة، نزهة والست زكية، سمر والست زكية، نزهة وحسام و... . وفى أثناء الرواية نشاهد أنَّ السارد يتوقف عن السرد ويترك الشخصية تعبر عن ذاتها وخلجاناتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية و... وهذا الأمر يؤدى إلى رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطنىّ تجاه المجتمع والحوادث والشخصيات الأخرى فى الرواية.

قسم من الحوار فى الرواية يتعلق بسمر والست الزكية. سمر، طالبة جامعة النجاح تبحث فى بحث علمى عن أثر الانتفاضة فى حياة المرأة ولهذا السبب تذهب عند النساء العديدات وتسأل عنهنَّ عن أثر الانتفاضة فى حياتهن. فى بداية الأمر تذهب إلى بيت زكية وتسأل عنها عن أثر الانتفاضة فى حياتها. تقول لها الست زكية:

«فكَّرت الست زكية لحظة وهمست:

ـ بدُّك الحقّ؟

ـ ولا شئ غير الحق.

ـ بصراحة ماتغيَّر إلّا الهمّ. همّها زاد وقلبها انحرق، قولى الله يكون لها النسوان معين.

صاحت سمر محتجَّة:

ـ يا خالتى زكية، معقول هاالكلام؟ شوها لتشاؤم؟

ـ يعنى شو بدّك أقول؟ صارت ترشق حجار وتخلّص الولاد وتخبّى الشباب وتتظاهر؟ مفهوم، بس همَّها زاد كتير كتير. همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة مابتنعّد. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقشّ ومسح وطبيخ ونفيخ ونكد

الجوز وهمّ الولاد، وهمّ الشباب المشرّدين بين الصخر والوعر وحمّ الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البرارى وواويات الجبال وهمّ القريب وهمّ البعيد وهمّ الصغير والكبير والمقمّط بالسرير. إن كان بحضنك خايفة ياخدوه وإن أخذوه خايفة يضيّعوه. من ساعة ما يفوت السجن لحدّ ما يخرج عنه وأنت دايرة وراه من محكمة لمحكمة ومن باب لباب. وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق. إذا شفتيه بتنحرقى معه وإذا ما شفتيه بتنحرقى عليه. هذى حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب. قولى الله يكون لها نسوان معين.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٢٠ و ٢٢)

إنَّ هذا الحوار الذى يجرى بين سمر والست زكية يبوح بالتغييرات التى طرأت على حياة المرأة فى ظل الانتفاضة ونشاهد أنَّه ما حدث تغيير إلا ازداد همها وكثرت مشاكلها فى الحياة وهمومها القديمة بقيت على حالها وزادت عليها هموم جديدة. ومن خلال الحوار نفهم أنَّ المرأة تشارك فى الانتفاضة والمقاومة أمام العدو. وكل هذه المسائل تنتقل إلى القارئ بلسان الشخصيات، وهذا الأمر تسبب فى أن ينتقل إحساس الشخصية إلى القارئ ويواكب القارئ الشخصية فى إحساسها وقلقها وهمومها ومقاومتها أمام العدو.

وقسم هام من الحوار فى الرواية يجرى بين نزهة وسمر، إذ تذهب سمر إلى بيت نزهة وتسأل عنها عن أثر الانتفاضة فى حياتها. والحوار الذى يجرى بينهما يكشف عن الظروف المحيطة بحياة نزهة بكل أبعادها وجزئياتها، ويكشف عن طفولتها، صباها، أسرتها، وحدتها، ألمها، قتل أمها على أيدى المناضلين و.. وهذا الأمر يؤدى إلى أن يلمس القارئ موقفها الحاد والرافض للأوضاع، الاحتلال، والانتفاضة، وفلسطين. تصوير مثل هذه المسائل بالكلام الحر المباشر يؤدّى القارئ إلى أن لايلوم نزهة، بل يسير معها ومع إحساسها إزاء الاحتلال والانتفاضة.

«...

ـ أنّك فى الدار لحالك؟

ـ لحالى لبالى لا سائلة عن حدا ولا حدا سائل عنّى.

ـ ووضعك الاقتصادى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ هه بدينا بالغميق.

ـ إذا ما بدّک ما تجاوبی.

ـ وليش ما أجاوب؟ لارح جاوب ونص. شوفی يا ستی قبل الانتفاضة عملنا قرشين حلوين، بس هلقيت مع هبوط الدينار وارتفاع الأسعار وانقطاع الشغل صارت الحالة صعبة. مش كتير، شوفی، يعنی حالی أحسن من غيری بكتير. بس ما تنسيش أنّی لحالی لاروحة ولاجينة ودارنا ملكنا ومافيش مصاريف غير اللقمة، بس برضعه الوضع مش زیّ الأول، أوّل كان عندی سيارة، سيارة حمراء بی أم بتجنّن، وكنت أروح وآجی فيها لحدّ ما رحقوها، ما أنت عارفة! وبعدين دبحوا أمی وصاراللی صار.» (المصدرنفسه: ٨٦ و ٨٧)

ومن مهمات الحوار هی رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها وشعورها الباطنیّ تجاه الأحداث والشخصيات الأخری. فهذه القطعة الحوارية التی تجری بين سمر ونزهة، تكشف لنا أنَّ نزهة فی حوارها مع سمر تحكی بصراحة أنَّها لاتحب فلسطين وأنَّها شاركت فی المظاهرات لا لأجل فلسطين بل لأجل عاصم. القطعة الحوارية التالية تصور لنا موقف نزهة أمام الانتفاضة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«خنفرت بصوت كالشخير:

ـ فلسطين؟ يه، ما تضحكينيش

ـ ليش؟ مش قلت إنَّک كنت تطلعی فی المظاهرات؟

ـ يا شيخة! هذا كان لعب ولاد صغار، ليش أنا كنت فاهمة إيش بعمل؟ المسألة كانت ركض ورشق حجار وشعبطة عالسور وبربيش المی. مش أكثر من لعب ولاد صغار.

ـ وبعدين انحسبت.

ـ آ والله انحسبت وأكلتها منيح وماعترفت علی حدا.

ـ وهذا مش حب؟

ـ حب ومش حب. حب للمربوط ومش لفلسطين. أنا لما بديت ألعب بالسياسة، مالعبتهاش عشان أحرّر البلاد طز وطزين، مش قلقانة! بس لما حبيته ابن هالعرص انعمی ضوی. صرت حايرة كيف أرضيه. قال لی روحی علی نتانيا رحت، روحی علی

تل أبيب رحت، سايرى الضباط سايرت، اشترى سلاح، اشتريت، خبّى سلاح، خبّيت. ولو قال لى روحى هند والسند والمريخ رحت. حبيته، بقولك حبيته صحيح.

ـ قدّ الحلاق؟

ـ أكثر، أكثر. أكثر من عمرى، ومن أمى ومن ضو النهار.

ـ كمان أحمد؟

ـ أحمد إشى ثانى، أحمد أخوى ونور عينى. أحمد ربيته على أيدى، زى إبنى تمام. أحمد الصغير فينا والمنيح فينا. أحمد روحى ... أحمد .... أحمد.» (المصدر السابق: ١٠٤ و ١٠٥)

«وقسم من الحوار يجرى بين نزهة وحسام، وهذا الحوار يشبه إلى نوع من التحدى وتصفية الحسابات وهو يعكس لغة "نزهة" التى تختلط فيها السخرية الكاوية بالمرارة والتحفز انطلاقاً من شعورها بالظلم الذى ولّد حالة من الجفاء بينها وبين الوسط المحيط بها، بحيث تبدو المحاورة وكأنَّها نوع من النزال بين طرفين، ويلاحظ هنا لجوء الروائية إلى اللهجة العامية فى الحوار بزعم خلق حالة من الإيهام بحقيقة الوقائع.» (العلية، د.ت: http://fprum.stop55.com) المثال التالى ينعكس هذا الموضوع بوضوح:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ـ أكثر من ها القرد ما سخط الله، أمى ودبحتوها، وأنا حطمتونى وضربتونى ونسيتو إنِّى انحبست مثل ما انحبسوا.

ـ وطلعتِ بكفالة.

ـ وعاصم المربوط بماذا طلع؟ هاى هو ماشى عرضين وطول، صدق اللى قال: أمرين مرّين ما حدا دريان فيهم: موت الفقير، وتعريص الغنى.

ـ ظل يحملق فيها مشدوها ، واصلت وموجة صوتها تزداد ارتفاعاً:

ـ وافرض أنَّ لكم حساباً على أمى، بأىّ حق تحاسبونى أنا؟

ـ أنتِ بنتها.

ـ وأخوى ابنها.

ـ أنتِ عايشة معها وأكيد كنت تعرفى.

ـ أنا من يوم ما خرجت من السجن لا عرفت السياسة ولا بدى أعرف، وليش

أتدخل وأورط حالى؟ عشان واحد مثل المربوط يطلع فوق وأنا أنزل تحت؟ روح إسأل عنّا مين اعترف.

ـ مش وقت السؤال ونبش القصص.

ـ وليش قصتى أنا؟

ـ أمک، أمک.

ـ صاحت بهستيريا:

ـ وليش قيدتونى على حسابها، وما قيدتونى على حسابه؟

ـ أنت وهاالدار.

ـ ما لها ها الدار؟ من يوم الانتفاضة ولا طير غريب.

ـ وقبل الانتفاضة كل يوم غريب.

ـ ومن الجملة أبوک.» (خليفة، ١٩٩٩م: ٧٤- ٧٥)

الحوار التالى يكشف حالة التأزم السائدة بين شخصية نزهة وحسام، وحسام يؤاخذ نزهة على إثم أمها وعلى ماضيها، فى حين إنَّ نزهة تعتقد بهذا الأمر إنّها يظلم لها، وسحر خليفة مع الإشارة إلى هذا الموضوع «لقد وضعت يدها على مأزق رئيسى من المآزق التى وقع فيه المنتفضون؛ فقد أخذوا يحاسبون الناس على ماضيهم قبل الانتفاضة.» (محمدعبدالله، ١٩٩٦م: ١٢٦) وهذه العبارات تشير إلى هذا الموضوع. ومن خلالها ينتقد السارد المتفضين ويريد منهم أن يتيحوا الفرصة لكى يرجع أمثال نزهة إلى طريق الصواب.

### الكلام غيرالمباشر

«هو خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتى بعد فعل القول أو ما فى معناه، ولايكون مسبوقاً بعلامات تنصيص. خطاب الغائب هو خطاب غيرمباشر، لأنَّ السارد لاينقل كلام الشخصية بحروفه بل ينقله بمعناه.» (زيتونى، ٢٠٠٢م: ٨٩ و ٩٠) قد دخل هذا الأسلوب فى الرواية قليلاً ولايتجاوز من أربع مرات. من المواضع التى ورد هذا الأسلوب العبارة التالية:

«علقت نزهة بخبث بألّا مانع لديها من استفاضة زوجة وجيه مدى الحياة "فالدار دارها".» (خليفة، المصدر السابق:١٥٩)

إنَّ السارد قدنقل كلام الشخصية بعبارته، ويصرح بأنَّ القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس السارد. ولو أردنا رواية هذه العبارة بالأسلوب المباشر نجئ على هذا الأساس: «لا مانع لديَّ من استفاضة زوجة وجيه مدى الحياة»؛ يعنى ضمير الغائب يتحول إلى ضمير المتكلم الوحدة الذى يدل على الشخص المتكلم. يعنى يتحول من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم.

## الكلام الحرغيرالمباشر

«هو خطاب منقول لايسبقه فعلُ القول ولاقوسان ولانقطتان، وهو يستخدم ضمير السرد، وتظهر فيه أحياناً آثارُ الكلام الشفهى "التعجب خصوصاً". يجمع هذا الخطاب بين الأسلوب المباشر والأسلوب غيرالمباشر. فهو يحذف من الخطاب المباشر ضمير المتكلم والمخاطب "أنا، أنت" وعلامات الزمان والمكان "هنا، الآن" لأنَّ الشخصيات فيه لا تتكلّم بلسانها بل بلسان الراوى.» (زيتونى، ٢٠٠٢م: ٩٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعمال هذا الأسلوب فى هذه الرواية قليل جداً، لأنَّ السارد قد رسم للقارئ عالمه القصصى من خلال الكلام المباشر، والتقرير السردى والكلام الحر المباشر، ولأنَّ ماهية الرواية الواقعية تتطلب أن يستعين السارد من الأسلوبين المباشر والحر المباشر ليرسم عالمه الراوئى. من المواضع التى قد ورد هذا الأسلوب فى الرواية يمكن أن نشير إلى المثال التالى:

«أجفلت السّت زكية، فقد كان هذا آخر ما تتوقعه أبوعزام مجلوط، أى نعم. عزام أخذ جرين كارد وتزوج أميركية، أى نعم. الإخوة بعثوا لأبو عزّام من الخارج يطالبون بالإيرادات، أى نعم. خناقة، اقتحام، ضرب، تكسير وتحطيم، أى نعم، أى نعم. أمّا جاية ومش راجعة فهذا شيء لم تحسب له أى حساب. لماذا يا أخت؟ ما أنت طول عمرك قاعدة وساكتة! طول عمرك عاقلة ومستورة. وبعد هالعمر وبياض الشيب يطلع صوتكم عالجيران؟ لاحول ولا قوة إلّا بالله.» (خليفة، المصدر السابق: ١٥٦ و ١٥٧)

جاءت الأقوال في العبارة التالية بطريقة الخطاب غيرالمباشر الحر، ولم نتوقف على أيّة معلنات قولية تشير إلى كون أقوال المقطع مدرجة في قول السارد. ولذلك إذا أمعنا النظر في طبيعة التراكيب والعبارات الواردة في المقطع، وجدناها تحمل ازدواجاً صوتياً، فالسارد ينصب نفسه لسان حال الشخصية ينطق نيابة عنها، ويجعل صوته صدىً لوعيها وإدراكاتها. واندمج كلام الشخصية مع كلام السارد في الخطاب غيرالمباشر الحر ليعبر عما يعترك في نفس الشخصية من آمال وهموم.

## النتيجة

الأساليب السردية ترتبط بكمية تدخّل السارد وكيفيته في استحضار الأفعال والأقوال والأفكار. استخدمت سحر خليفة هذه الأساليب والخصائص بشكل فنية في روايتها "باب الساحة" لتنقل الوقع الراهن في بلادها المحتل بكل تفاصيله وجزئياته إلى القارئ. فجاءت بأنماط استحضار الأقوال المختلفة منها الأسلوب المباشر، والتقرير السردي والأسلوب الحر المباشر التي جعلتها إطاراً لسردها الروائي ونلتفت من خلالها إلى مشاكل المجتمع والمرأة الفلسطينية والنابلسية في ظل الانتفاضة الأولى، حيث يلمس القارئ تصويراً واضحاً وشاملاً من المرأة وأوضاعها المعيشية في ظل الانتفاضة والدور الذي لعبته المرأة ومقاومتها أمام العدو. واستعمال الكلام غير المباشر وغير المباشر الحر في الراوية، قليل؛ لأنَّ السارد رسم عالمه الروائي من خلال الأساليب الثلاثة الأخرى.

إنَّ الكلام المباشر والحر المباشر يتيحان الفرصة للشخصيات كي تعبر عن خلجاناتٍ نفوسها في مختلف المجالات السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ويُدخلان القارئ إلى جوهر النص ويساعده للوصول إلى غاياته. ومن خلال هذين الأسلوبين في الرواية يلمس القارئ عزلة نزهة في المجتمع وانفرادها، والإضطراب الحاكم على حياة المرأة، اشتباكهن مع جنود الاحتلال في البيت، و... كل هذه الأمور قد رسمت مع كلام الشخصيات المباشر والحر المباشر ويتيح الفرصة للقارئ لكي يساير الشخصية في مشاكلها وهمومها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى كثير من الأحيان قام السارد بسرد الرواية، إذ يرسم مسائل كثيرة من خلال هذا الأسلوب؛ منها مشاركة المرأة فى المناضلة مع الاحتلال، وفى النشاطات الاقتصادية، ومساعدة الشباب المناضلين، والظلم المضاعف الذى تواجهه المرأة فى المجتمع من قبل جنود الاحتلال والرجل فى البيت. كل هذه الأمور رسمت من خلال استخدام هذه التقنية. والسارد باستعانة هذه التقنيات الثلاثة قد نجح فى ترسيم حياة الشعب الفلسطينى والمرأة خاصة، بحيث يرسم تصويراً دقيقاً وشاملاً من حيات المرأة فى ظل الانتفاضة.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن‌المنظور. (١٩٩٢م). لسان العرب. المجلد السادس. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربى/ مؤسسة التاريخ العربى.

ابوبشير، بسام على. (٢٠٠٧م). «جماليات المكان فى رواية "باب الساحة" لسحر خليفة». **مجلة الجامعة الاسلامية** "سلسلة الدراسات الانسانية". المجلد الخامس عشر. العدد الثانى. صص ٢٦٧ – ٢٨٥.

الاسطة، عادل. (١٩٩٧م). أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. الطبعة الأولى. فلسطين: وزارة الثقافة.

برادة، محمد. (١٩٩٦م). أسئلة الرواية، أسئلة النقد. الطبعة الأولى. لامک:الدار البيضاء.

ـــــــ (لاتا). منشورات الرابطة. لامک:الدار البيضاء.

جابر، عنابة. (لاتا). «سحر خليفة: أدبى واقعى من الناس إلى الناس». السفير. العدد. ١٢٥٩.

جبر، يحيى وعبير، حمد. (٢٠٠٩م). «حضور المأثورات الشعبية فى أعمال سحر خليفة». نابلس: جامعة النجاح الوطنية. أطروحة ماجستير.

http://blogs.najah.edu/staff// yahya -jaber/ article/ article-71

الجيوسى، سلمى الخضراء. (١٩٩٧م). **موسوعة الادب الفلسطينى المعاصر**. المجلد الثانى "النثر". الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حطينى، يوسف. (٢٠٠٠م). «نمذجة الشخصيات فى الرواية الفلسطينية». دمشق: **الموقف الأدبى**. العدد ٣٤٦. شباط.

http://awu-dam.net/

حمود، ماجدة. (١٩٩٤م). «المرأة فى روايات سحر خليفة». **المعرفة (نشريه‌ى علوم انسانى)**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشرين الاول. العدد ٣٧٣. صص ١٨٩ -٢٠٨.

خليفة، سحر. (١٩٩٨م). «أنا وحياتی والكلمة». فصول. صيف. العدد ١٧. صص ٢٤٠- ٢٥٠.

ـــــ (١٩٩٩م). باب الساحة. الطبعة الثانية. بيروت: دار الآداب.

الرويلی، ميجان والبازعی، سعد. (٢٠٠٥م). دليل الناقد الأدبی. الطبعة الرابعة. بيروت: المركز الثقافی العربی.

زيتونی، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. الطبعة الأولی. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

زيدان، جوزيف. (١٩٩٠م). مصادر الأدب النسائی. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عامر، عزه عبداللطيف. (٢٠١٠م). الراوی وتقنيات القص الفنی. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

عزيز ماضی، شكری. (٢٠٠٥م). الرواية والانتفاضة. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العلية، زكی. (لاتا). «أنماط الحوار النسوی فی الرواية الفلسطينية».

http:// forum.stop55.com/354477.html

فضل‌الله، ابراهيم. (٢٠٠٩م). المقاومة فی الرواية "دراسة تحليلية لقضايا المقاومة فی السرد العربی خلال القرن العشرين". الطبعة الأولی. بيروت: دار الهادی.

الكردی، عبدالرحيم. (١٩٩٦م). الراوی والنص القصصی. الطبعة الأولی. القاهرة: دار المعارف.

ـــــ (٢٠٠٦م). السرد فی الرواية المعاصرة. الطبعة الأولی. القاهرة: مكتبة الآداب.

مارتن، والاس. (١٩٩٨م). نظريات السرد الحديثة. ترجمة:حياة محمد جاسم. المجلس الأعلی للثقافة.

محمدعبدالله، محمدأيوب. (١٩٩٦م). الشخصية فی الرواية الفلسطينية فی الضفة وقطاع غزة (١٩٦٧ ـ ١٩٩٣). أطروحة ماجستير. نابلس: جامعة النجاح الوطنية، كلية الآداب.

المناصرة، حسين. (٢٠٠٢م). المرأة وعلاقاتها بالآخر فی الرواية العربية الفلسطينية. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يقطين، سعيد. (١٩٨٩م). تحليل الخطاب الروايی. المركز الثقافی العربی. لامک: الدار البيضاء.

- Leech, Geoffrey & Short (2007), Mick **Style in Fiction A Linguistic Introduction to English Fictional Prose**, Second edition.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد الثاني عشر –شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٥١ ـ ١٣٥

# دراسة لنشأة إحدى حكايات "مرزبان‌نامه" الاجتماعية؛ "اختيار الأخ" أنموذجا

رودابه شاه‌حسيني*

## الملخص

إنَّ حكاية "هنبوى مع الضحاك" التى وردت فى كتاب "مرزبان‌نامه" تحكى قصة امرأة بهذا الاسم كانت تعيش فى عصر الضحاك. حيث تقع القرعة باسم ابنها وزوجها وأخيها فى يوم واحد ليصبحوا طعاماً للحيتين اللتين كانتا على كتفى الضحاك بعد أن وقعوا فى أسر حكومة الضحاك وبذلك حكم عليهم بالموت. وعندما تبالغ هنبوى فى البكاء والعويل يسمح لها الضحاك باختيار واحد من الثلاثة ليظل على قيد الحياة وتختار هنبوى أخاها من بين الثلاثة. إنَّ اختيار هنبوى لأخيها يثير العجب ولكنَّ لا شكّ فى أنَّ للأمر جذوراً تختلف عن النظام الاجتماعى وعن مفهوم القرابة المعاصرين ويجب أن نبحث عن تلك الجذور فى المجتمعات البدائية التى كانت مبنية على أساس جنوسى يقرّ النظام الأمومى. تحاول هذه العجالة دراسة هذا المفهوم فى تلك الحكاية.

المفردات الدليلية: هنبوى، اختيار الأخ، النظام الأمومى، الانتساب إلى الأم.

*. أستاذة مساعدة بجامعة بيام نور. Roosha11@Yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عدنان أشكورى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٩/١٨

## المقدمة

«يعتبر كتاب مرزبان‌نامه من تأليف مرزبان بن رستم بن شروين، كتاباً مليئاً بالنصائح والأمثال والحكايات على لسان الحيوانات وقد تم تأليفه على غرار كتاب كليلة ودمنة حيث وضع في أساسه باللهجة الطبرية القديمة في مازندران شمالي إيران وتم نقله بعد مضي قرنين تقريباً إلى اللغة الفارسية على يد شخصين هما سعدالدين وراويني ومحمد بن غازي الملطيوي، والطريف في الأمر أنَّ أحداً منهما لم يكن مطلعاً على عمل صاحبه وقد أضافا إليه الأبيات الشعرية والأمثال العربية والآيات القرآنية. إنَّ الكتاب الذي وصل إلينا هو كتاب مرزبان‌نامه الذي قام بترجمته وتهذيبه سعدالدين وراويني بين الأعوام (٦١٧-٦٢٢ق) حيث ظهرت الطبعة الأولى منه إلى النور عام (١٩٠٩م) بتصحيح ومقدمة محمد قزويني في ليدن. وقد صدرت بعد ذلك عدة طبعات منه في طهران.» (مصاحب، ٢٠٠٣م: ٢٧٤٢/٣) لقد وردت حكاية هنبوي مع الضحاك في الباب الأول وترى الباحثة أنَّ الجذور الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الحكاية تختلف كلّ الاختلاف عما هي عليه اليوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ هناك عوامل عديدة تلعب الدور في خلق كل حضارة ونظام اجتماعي وبالتالي الخصوصيات الثقافية المميزة لذلك النظام ومن هذه العوامل، العوامل الجغرافية والجيولوجيه والبيئية والاقتصادية وغير ذلك من العوامل. وكلَّما تغيرت عوامل خلق تلك الحضارة فإنَّ البنى التحتية لذلك النظام الاجتماعي وخصوصياته الثقافية تتعرض للتغيير ويزول الكثير من العادات والمعتقدات من ذاكرة البشر تدريجياً غير أنَّ آثارها تبقى في العادات والتقاليد التي يلتزم بها الناس ويتم نقل الأمثال والأساطير المرتبطة بها بشكل شفهي بين أجيال تلك الأمة دون أن يدرك الملتزمون بها أو من يسمعونها مغزى هذه القصص. إنَّ الأوامر والنواهي التي طواها النسيان ستظل مع الانسان في رحلة حياته غير أنَّها تظهر هذه المرة في قالب الرموز. إنَّ معرفة الأنظمة الاجتماعية وإعادة النظر فيها قد تستطيع أن تساعدنا على فك رموزها إلى حدّ كبير بل إلى إظهار هذه الرموز.

الفرضية:

إنَّ اختيار هنبوى لأخيها يدلّ على ترسبات النظام الأمومى و الانتساب إلى الأم.

سوابق البحث:

هناک كتب مهمة فى مجال معرفة المجتمعات البدائية ونظامها الطوطمى ومن جملتها يمكن الإشارة إلى "تاريخ الأديان" لمؤلفه "جان ناوس" كما أنَّ هناک كتاباً آخر تحت العنوان نفسه للمؤلف "هاشم رضى". كما ألفّ جيمز جورج فريز كتاباً تحت عنوان الطوطمية والزواج مع غير الأقارب وكذلک هناک كتاب علم نفس الشعوب لمؤلفه فونت، ولاننسى أن نذكر كتاب الطوطم والطابو لزيغموندفرويد. غير أنَّ الباحثة لم تعثر على كتاب أو مقال فيما يتعلق بموضوع حكاية هنبوى فى مرزبان‌نامه و معرفة البنى التحتية الاجتماعية المرتبطة بها.

"هنبوى وقضية الاختيار"

لقد أثارت حكاية هنبوى الواردة فى كتاب مرزبان‌نامه الكثير من المشاعر المتناقضة لدىّ كامرأة حيث إنّنى لم أتمكن من فهم السبب الذى دفعها لمثل هذا التصرف الغريب. وكان الظن الغالب لدىّ أنَّ بنية القصة غير مستمدة من الواقع فهل هناک امرأة تستطيع أن تختار أخاها عندما تخيّر بينه وبين زوجها؟ ثم أين غريزة الأمومة عندما تختار الأم أخاها وتهمل ابنها؟ لا شکّ فى أنَّ الأم تفكر فى مثل هذه الحالات بابنها دون غيره ولا تفكّر بتاتاً بأنَّها تستطيع إنجاب أولاد آخرين فى المستقبل. إنَّ حبّ الأولاد ضارب بجذوره فى أعماق وجود الأم حيث لا تستطيع إطلاقاً فى أن تفكّر بهذه الطريقة. هل إنَّ الأدلة التى تستند إليها هذه المرأة فى تفضيل أخيها على زوجها وابنها تنسجم مع روح المرأة وعواطفها؟ فهل يمكن للمرأة الأم فى هذا الموقف أن تفكّر فى الاستدلال واللجوء إلى المنطق؟

إنَّ هنبوى امرأة كانت تعيش فى عصر الضحاک وتقع القرعة فى يوم من الأيام على أخيها وزوجها وابنها للموت لإطعام الحيتين الموجودتين على كتفى الضحاک. تبالغ هنبوى فى البكاء والصراخ متسائلة ما الذى يجعل ثلاثة أشخاص من أسرتها ضحية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فی یوم واحد بهذا الشکل الفظیع ویرضی الضحاک أخیراً بأن تختار واحداً من هؤلاء الثلاثة لکی یبقی علی قید الحیاة فتختار هنبوی أخاها دون زوجها وابنها.

أمّا القصة کما وردت فی کتاب مرزبان‌نامه فهی کالتالی:

«... فـی عهد الضحاک الذی نبتت علی کتفیه حیّتـان حیث کان فی کل یوم یذبح شاب یافع لإطعام الحیتین من دماغه، کانت هناک امرأة تدعی هنبوی ومن سوء القضاء وقعـت القرعة فی یوم من الأیـام علی ابنها وزوجها وأخیها. حیث ألقی القبض علیهم جمیعـاً لیمارس ذلک الظلم المعروف علیهم ذهبت المرأة إلی قصر الضحاک وهی تتظلم باکیة متوسـلة وکانت تنوح بألم متسـائلة إذا کان فی کل یوم یتم اختیار شخص واحد من کل بیت فلماذا ألقی القبض علی ثلاثة من الرجال من بیتی. لقد بلغ صراخها ایوان الضحاک حیث سمعها فسـأل عن حالها. فأخـبر بالأمر فأمر أن تخیّر بین هؤلاء الثلاثة حتی یطلق سـراح من تختاره هی. ثم أخذوا هنبوی إلی بوابة السجن فوقع نظرها علی زوجهـا فتحرک الحب فـی وجودها کما أنّها تذکرت زواجها فـأرادت اختیاره فوقع بصرهـا علی ابنها فکادت أن تخرج کبدها من أحشـائها لتلقـی بوجودها أمام مخالب نسور البلاء لکی تنقذ ابنها ولکن بصرها وقع علی أخیها أسیراً فی القید نفسه فطأطأت برأسـها وجرت الدماء من عیونها بدل الدموع ففکّرت فی نفسـها فقالت إنّنی تورطت الآن فی ورطة الحیرة ولا أدری من أختاره من الثلاثة أأختار نور العین أو قرار القلب أو زینة الحیاة؟ وکیف لی أن أهدّئ هذا القلب المضطرب ولکنَّ ماذا أفعل إذ لا أستطیع أن أقطع صلة الأخوة ولا یرضی به قلبی. أنّی للإنسـان أن یختار بدیلاً لمن لا بدیل له. إنّنی امرأة شـابة بإمکانی أن أتزوج مرة أخری وقد أسـتطیع أن أنجب منه ولداً أطفئ به لهیب الفراق بقلیل من ماء الوصال. وأداوی سـم فقدانه بتریاق بقاء المولود الجدید. ولکـنَّ لا یمکننی إطلاقاً أن أرزق بأخ جدید من والدین أدرکهما الموت حتی أتمکن من أن أحبّـه وأعیش فی کنف حبّه. فاضطرت فی نهایة المطاف أن تصرف النظر عن الابن والـزوج فأخذت بید أخیها وخرجت معه من السـجن وعندما بلغ الخبر الضحاک أمر بإطلاق سراح الابن والزوج ووهبهما لها.» (وراوینی، ۲۰۰۶م: ۵۲-۵۱)

إنَّ قرار هنبـوی القاضی باختیار الأخ یبدو أمراً غریباً کما أنَّ الأدلة التی تذکرها

لتبريــر موقفها تبدو منطقية حســب المنطق الرياضى ولكنَّها غــير مفهومة من المنطلق العاطفى بل إنَّها تبدو قراراً آلياً غير إنسانى.

غــير أنَّ قليلاً من التأمــل يدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ هذه النظرة وليدة فهم الإنســان المعاصر عن المجتمع وعن مؤسســة الأســرة بالمعنى الذى يفهمه اليــوم و لكنَّ حكاية هنبوى لا تحكى قصة الحياة المعاصرة إطلاقاً.

عندما نواجه بعض التعقيد فى القصة وعندما نرى أنَّ هناك مشكلة فى فهم تصرفات هنبوى فإنَّ مردّ ذلك جميعاً إلى عدم اطلاعنا على هندســة البنية الاجتماعية ومؤسســة الأســرة فى الأزمان الغابرة. إنَّ منطق هنبوى منطق الإنسان البدائى لا الإنسان المعاصر إنَّه منطق أناس كانوا يعيشون على أساس مجتمع خاضع لسلطة الأم والانتساب إليها فى نظام الزواج من خارج الأسرة. فبالنظر إلى اختلاف نسبة أهمية القرابة فى مؤسسة كهذه فإنَّ من الطبيعى أن يكون اختيارها غير متناسب مع اختيار الإنسان فى هذا العصر.

## النظام الأمومى أو نظام الانتساب إلى الأم والزواج خارج الأسرة

إنَّ النظــام الأمومــى يعنى أنَّ تحديد الأصل والنســب يتم من خــلال الأم كما أنَّ موضوع الزواج خارج الأسرة يعنى أنَّ اختيار الزوج يتم من جماعة غير الجماعة التى تنتمى إليها المرأة. «إنَّ النظام الاجتماعى الذى يتم فيه الانتســاب وتحديد الأصل عبر الأم ويتمّ نقل الملكية الشــخصية بواســطتها أيضاً يطلق عليــه النظام الأمومى أو نظام الانتساب إلى الأم بينما يطلق على النظام الذى يتم فيه الانتساب وتحديد الأصل ونقل الملكية عبر الأب النظام الآبوى أو نظام الانتساب إلى الأب.» (فريزر، ٢٠٠٨م: ٤٣٨) إنَّ من ميزات هذه المجتمعات «أنَّ الأب لا يرتبط إلى أولاده فى النسب وهم ينتسبون إلى عائلة الأم وقبيلتها وإنَّ ما يكسبه الأب من الأموال ينتقل إلى عائلته من الأم فهو لا يعيــش فى بيت زوجته ولا يأكل فيه شــيئاً ... إنَّ هــؤلاء الناس "فى بعض القبائل" ينقســمون إلى عائلات وقبائل تختار الأزواج من خارجها وينتسب الفرد فيها إلى الأم ففى هذه الأنظمة تجرى العادة على أن لا يرث أولاد الرجل منه شيئاً إذ يرث منه أيضاً أبناء الأخت والخالة.» (المصدر نفسه: ٤٣٨)

إنَّ النظام الأمومي حصيلة الفترة البدائية للمجتمعات البشرية وهو يعود إلى الفترة التـي كان الناس البدائيون فيها غير مطلعين على دور الرجل في إنجاب الطفل وكانوا ينسبون الحمل في المرأة إلى حلول أرواح الأجداد في وجودها أو ما شابه ذلك. «لذا فإنَّ أبسـط أشكال الأسـرة كان عبارة عن المرأة التي تعيش داخل قبيلتها مع أولادها وأمّهـا وأخيها إنَّ هذا الشـكل الذي عرفت به الأسـرة كان نتيجـة طبيعية للعلاقات الحيوانية القائمة بين المرأة وأولادها وجهلها لأهمية دور الرجل في عملية التناسـل.» (دوراسـت ٢٠١٢م: ٤١/١) «وحتـى بعد أن عرف الناس أهمية دور الرجل الجنسـي في عملية التكاثر والتناسـل فإنَّ العلاقات الجنسـية كانت تعاني من فوضى عارمة لا تحكمهـا قواعد بحيث لم يكن ممكناً انتسـاب المولود إلى رجل معين لذلك فإنَّ المرأة لم تكن تبـذل جهداً كبيراً في المجتمعات البدائية لمعرفة والد المولود الذي كانت تلده إلّا في حالات نادرة.» (المصدر نفسـه: ٤٠/١) إنَّ الأمر الملفت للنظر هو أنَّ المرأة أو الأم لم تكن هي المسـيطرة أو الرئيسة على الأسرة أو المجتمع. «إنَّ النظام الأمومي لا يعني أنَّ الأم هـي الملك أو الحاكم. بل على العكس من ذلك فإنَّ الاعتقاد بالنظام الأمومي كان أكثـر رواجاً بين القبائل البدائية الوحشـية ففي مثل هذه المجتمعات لم تكن المرأة مسـيطرة علـى الرجل إطلاقاً بل كانت بمثابة خادمـة أو عاملة عند الرجل وكانت في منزلتهـا الاجتماعية أكثر مـن العبيد قليلاً وفي واقع الأمر فإنَّ هـذا النظام كان بعيداً كل البعـد عن تفضيل المـرأة اجتماعياً بحيث يمكن أن نقول بأنَّ هـذا النظام هو نتيجة إذلال المـرأة المبالغ فيـه فهو وليد مجتمع كانت تعاني فيه علاقات الرجل والمرأة فوضى و لاتحكمهـا قاعدة واضحة لذا فإنَّ إمكانية تحديد والد للأطفال لم تكن متاحة أصلاً.» (فريزر، ٢٠٠٨م: ٤٤٠)

«إنَّ أهميـة المرأة في مثل هـذه المجتمعات كانت تأتي من كـون المرأة أمّا لتحديد موضوع القرابة والأصل والنسـب، ويجب ألّا يتمّ الخلط بين "حق الأمومة" وبين سلطة الأم ونظـام حكـم الأم. وحتى عندمـا كان الإرث ينتقل عبر الأم فـإنَّ المرأة لم تكن صاحبة السـلطة المطلقة في أموالها بل إنَّ دورها كان ينحصر في تسـهيل عملية تحديد العلاقـات الأسـرية. فلولا ذلك لكانت أمارات العلاقة الأسـرية تزول نهائياً بسـبب

إهمال الناس فى تحديد علاقاتهم الجنسية.» (دورانت، ٢٠١٢م: ٤١/١). لقد كان رئيس الأسرة أو الحاكم على المجتمع فى مثل هذا المجتمع هو شقيق الزوجة أو خال الأطفال فهو كان يتمتع بجميع الحقوق التى يتمتع بها الأب فى أسرة خاضعة لسلطة الأب، لذا فإنَّه كان يعتبر أهمّ شخص فى الأسرة ففى المجتمعات ذات النظام الأمومى كان «الحق الاجتماعى والسيطرة والسيادة فى الغالب للخال أو أحد أقرباء المرأة وإذا انظرنا إلى هذه الأسر من وجهة نظر عامة فإنَّ الزوج يعتبر فرداً أجنبياً ويتمتع الخال أو أحد أقرباء المرأة بجميع الحقوق والامتيازات التى يتمتع بها الأب فى الأنظمة الخاضعة لسلطة الرجل. فالأب لا يتمتع بأىّ حق إزاء الأم أو بمفهوم أوسع فإنَّ الزوج لم يكن له أى حق فى زوجته.» (رضى، ١٩٦٥م: ٥٤/٤). إنَّ أخا الزوجة يعتبر ولياً لأولاد المرأة حتى ليتخيل المرء أنَّ أولاد الأخت أولاده فى الواقع. «لقد كانت علاقة الخال بأولاد أخته بمثابة علاقة الأب بأولاده غير أنَّها كانت ذات طابع رسمى وعلاقة جافة باردة ولم يكن للعطف والحنان أىّ مكان فى هذه العلاقات. فعندما كان يبلغ الطفل سن التدريب كان الخال يتولى أمره ويراقب جميع أعماله. لقد كانت التربية والتعليم والتدريب من واجبات الخال وكان ينفذها بكل دقة وتشديد ففى بداية التدريب كان العمل مبنياً على تدريب الولد على مبادئ المراسم والإجراءات الرسمية المرتبطة بعلاقات الفرد مع أقربائه ... وكان ذلك فى نهاية المطاف أهمّ المواد التعليمية لأىّ صبىّ.» (المصدر نفسه: ٥٥/٤)

لذا فإنَّنا نلاحظ بأنَّ وجود الأخ كرئيس للأسرة لم يكن ذا أهمية للأخت فحسب بل كان ضرورياً لرعاية الأطفال ضرورة حيوية. فهو بالإضافة إلى دوره كأخ كان يلعب دوراً أساسياً فى تربية الأطفال.

يعتقد فرويد: «أنَّ الزواج الجماعى كان أمراً اعتيادياً قبل إقرار الزواج مع شخص واحد وقد ترك ذلك بصماته على اللغة والتقاليد والعادات.» (فرويد، ١٩٧٣م: ١٤) ويلاحظ المرء أنَّ الأهمية التى كان يحظى بها الخال كرئيس للأسرة ذات النظام الأمومى قد تركت آثاراً فى اللغة الفارسية وآدابها. فمن ذلك حضور شقيق تهمينه فى قصة رستم وسهراب وكذلك قصة هنبوى السابقة الذكر كما أنَّ هناك مثلاً سائراً يقول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"الابن الحلال يشبه الخال" ويبدو أنَّ ذلک يأتی من دور الخال فی الأسرة المبنية علی النظام الأمومی ودوره الفاعل فی تربية أبناء الأخت ويبدو كذلک أنَّ مصدر مثل هذه الأمثال هو نظام الأسرة فی العهود البدائية السحيقة.

بعد تبيين بنية المجتمع ذی النظام الأمومی الذی كان الأخ والخال فيه يتمتعان بالدور الرئيس فی الأسرة فإنَّ المنطق الذی دفع هنبوی إلی ذلک الاختيار يبدو واضحاً فهی تختار من يلعب الدور الأساس فی الأسرة غير أنَّ اختياره هذا مازال مخالفا للعاطفة الإنسانية خاصة وإنَّها تظهر ميلاً عاطفياً مبالغاً فيه قائلة «... ولكنَّ ماذا أفعل إذ لا أستطيع أن أقطع صلة الأخوة ولا يرضی به قلبی» (وراوينی، ٢٠٠٦م: ٥٢) إذ يبدو أنَّ تدبيرها فی اختيار الأخ يتم بتوجيه من عاطفتها. فالسؤال الملح الذی يطرح نفسه هنا هو إذا كانت هنبوی قد تخلت عن زوجها فكيف استطاعت أن تتخلی عن عاطفة الأمومة أيضاً؟!

## الزواج من غير الحب

يبدو أنَّ الزواج من خارج نظام الأسرة فی الأسر ذات النظام الأمومی لم يكن منسجماً مع الحب ولم تكن علاقة الحب بين الرجل والمرأة تلعب أیّ دور فی هذا الزواج «إنَّ أساس الزواج البدائی لم يكن مبنياً علی حب سابق أو علاقات غرامية بل كان للزواج واختيار الزوج بعد اقتصادی يسعی إلی النفع والاستفادة.» (رضی، ١٩٦٥م: ٥٦/٤)

«إنَّ المتتبع لا يجد أیّ أثر للحب الرومانسی فی جميع حالات الزواج فی المجتمعات البدائية ... إنَّ اختيار الأقوام البدائية للزوجة كان يتم دون أیّ حماس وكأنَّ ذلک كان يساوی عندهم قطف سنبلة قمح ... إنَّ الحب الذی تظهر فيه الحبيبة فی قمة الفضائل والذی ينجم منه الحب الرومانسی ليس إلّا ثمرة للمدينة المتطورة التی يری فيها الإنسان موانع كثيرة أمام إرضاء شهواته الإنسانية وهذه الموانع هی القوانين الأخلاقية كما أنَّ كثرة المال تدفع بعض الرجال والنساء إلی حب الكماليات ومنها التدقيق فی قضايا الحب الرومانسی. لقد كانت الأمم البدائية أفقر من أن تتمكن من إدراک الحب لذا فإنَّنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلّما نجد فى أغانيها الأشعار الغرامية. فعندما أراد المبشرون المسيحيون ترجمة الكتاب المقدس إلى لغة قبيلة "الغانكين" لم يجدوا فى لغتها كلمة تعادل "الحب" ... وبصورة عامة ينظر الإنسان البدائى إلى موضوع الزواج من منطلق فلسفى خاص لا تختلف فيه نظرته من الجانب الميتافيزيتى والدينى عن نظرة الحيوان العادى إلى هذا الموضوع. فهو فى رأيه أمر لا يحتاج إلى التفكير بل يشبه الأمر لديه عملية أكل الطعام فهو لا يسير فى عمله هذا وراء تخيلاته ولا يبحث عن المرأة المثالية كما لا يضفى على الزواج بعداً مقدساً كما لا يفكر فى الإعداد لمراسم الزواج فالأمر فى حقيقته لا يعدو أن يكون عملية تجارية مربحة ... لم يكن الرجل البدائى لينظر إلى الزواج كوسيلة لتنظيم العلاقات الجنسية لديه بل كان الزواج مبنياً على التعاون الاقتصادى. لذا فإنَّ ما كان يتوقعه الرجل من المرأة لم يكن جمالها وظرفها بل كان المطلوب منها النفع والقدرة على العمل وكانت المرأة تقبل هذا الأمر الطبيعى بكل رغبة.» (دورانت، ٢٠١٢م:٥٥/١) «إذا كان الشعور بالجمال أمراً غير واضح بين الأمم البدائية فإنَّ مردّه إلى أنَّ الإنسان البدائى لم يكن ليجد الفرصة الكافية للتحليق فى أجواء الخيال من اللحظة التى كان يشعر فيها بالحاجة الجنسية وإلى الزمن الذى كان يتمكن فيه من قضاء هذه الحاجة ولم يكن هذا الزمن طويلاً ليضيف هو عليه من خياله شيئاً ويعطيه أبعاداً جمالية. قلّما كان يحدث عند الإنسان البدائى أن يختار الرجل امرأة لما نسميه اليوم الجمال فهو كان يفكر فى الخدمات التى كان بوسع المرأة أن تسديها له فهو لم يكن ليرفض امرأة قوية جسديا بسبب قبحها.» (المصدر نفسه: ١٠١/١)

ونلاحظ فى قصة هنبوى أنَّها لا تتمتع بأىّ جانب جمالى نسائى كما هو متوقع من امرأة لذا فإنّنا لانجد أىّ وصف عن جمالها أو أنوثتها فى القصة وإن كانت بنية القصة لا تقتضى ذلک فى الأساس.

فهى امرأة تلعب دور الزوجة والأم والأخت فى آن واحد ولكنَّ دورها الأبرز على خلاف المجتمعات المعاصرة يتلخّص فى أنَّها أخت ويبدو أنَّها قلقة على فقد الأخ أكثر من سائر أعضاء أسرتها. ويبدو أنَّ نسبة الحب تجاه الأقارب كانت تتفاوت فى المجتمعات البدائية من عصرنا الحاضر كما أنَّها كانت متفاوتة فى نسبة القرابة نفسها

وكانت خاضعة لمدى أهمية الأشخاص في الأسرة. ففي المجتمع ذي النظام الأمومي «لم تكن المرأة تابعة لزوجها بل كانت تابعة للأب أو الأخ في قبيلتها هي وكانت تعيش معهم وكان الذكـور الذين يعرفهم أبناؤها هم والد المـرأة وإخوتها. كما أنَّ العلاقات القائمة علـى المحبة كانت موجودة بين الإخوة والأخوات بشـكل أقوى من العلاقات الزوجية ومـن جانب آخر كان الزوج يعيـش مع أمه داخل قبيلته وكان يزرو زوجته خلسـة. فحتى في العصور المتأخرة ذات المدنيات المتطورة نسـبيا نلاحظ أنَّ أهمية الأخ كانت عنـد المرأة أكبر مـن أهمية الزوج. إنَّ الفكرة القائلة بأنَّ الزوج هو أقرب الأشـخاص من زوجته وأعزهم لديها فكرة جديدة يوجد لها مصداق خارجي عند قليل من البشـر فقط.» (المصدر نفسـه: ١/ ٤٠) ويبدو أنَّنا نسـتطيع فهم الأسـباب التي كانت تدفع إلى تفضيـل الأخ على الـزوج بمعرفة نظام المجتمع الأمومي سـواء من الجانب المنطقي أو مـن الناحية العاطفية إذ إنَّ الزوج لم يكن ذا أهمية كبيرة في المجتمعات البدائية وكان الدور الأساس فيها على عاتق الأخ ويبدو أنَّ الإنسان البدائي لم يكن يفكر في الحبّ عنـد الزواج ولم يكن للـزواج أيّ صبغة عاطفية وكان هذا الجانب العاطفي يتجلى بين الإخـوة والأخوات حيث نجد بعض ملامحها في الأسـاطير والنصـوص الأدبية التي وصلتنا فعلى سـبيل المثال نلاحظ أنَّ "آنتيغون" تضحي بحياتها من أجل أخيها كما أنَّ مؤلـف مرزبان‌نامه يتحدث عن علاقة الأخوة ويصفها «بأنَّها لا يمكن أن يجد الإنسـان عنها بديلاً يبذل الغالي والنفيس.» (وراويني، ٢٠٠٦م: ٥٠)

إنَّنـا نواجه في قضية عـدم تفضيل الابن على غيره تحدياً كبيراً ولا يمكننا في نهاية المطـاف الوصول إلى نتيجة قاطعة فهناك أمارات تدل على أنَّ الأولاد لم يكونوا على درجـة كبيرة من الأهميـة العاطفية التي يحظـون بها اليوم. ويمكننا أن نسـتخرج هذه الأمـارات عبر معرفة حقيقة "الـزواج الجمالي أو الاشـتراكي" والعلاقات الطوطمية الموجودة في المؤسسات ذات النظام الأمومي.

«إنَّ المراد من العرس الجماعي أو الزواج الجماعي هو أنَّ مجموعة من الرجال كانوا يتزوجون مع مجموعة متسـاوية من حيث العدد من النسـاء زواجاً مشتركاً فعلى سبيل المثال كان عشـرون رجلاً يتزوجون مع عشرين امرأة وبذلك كان كل واحد من هؤلاء

الرجال زوجاً لجميع هؤلاء النسوة كما كانت كل واحدة من هؤلاء النساء زوجة لجميع هـؤلاء الرجـال و كان جميع الرجال آباء لجميع الأولاد كما كان جميع النسـاء أمهات لجميع الأولاد أيضا.» (رضى، ١٩٦٥م: ٢٣٠/٤) «ففى المجتمعات الطوطمية كان مفهوم القرابـة يجـد معنى جماعياً. فكل فرد لا ينادى من كان سـبب وجوده فى هذا العالم أبا فحسـب بل كان يدعو جميع رجال القبيلة الذين كان يحق لهم الزواج بأمّه أبا كما كان يدعو أمّا جميع النسـاء اللاتى كان بإمكانهن أن يكنّ أما له. لذا فإنَّ عنوان القرابة كان لا ينطبق على القرابة الناتجة من الدم كما هو الحال عندنا اليوم. فتلك العناوين كانت تدل فى الغالب على العلاقات الاجتماعية أكثر من دلالتها على العلاقات الجسـدية.» (فرويد، ١٩٧٣م: ١٣)

والسـؤال هنا هل إنَّ مفهوم الأمومة والبنوّة فى حكاية هنبوى يضرب بجذوره فى مفهوم القرابة "الاشـتراكية" أوالقرابة الطوطميـة؟ «إنَّ التعلق بالطوطم ... يتجاوز من ناحيـة مفهوم التعلق بالقبيلة ومن ناحية أخرى يقلّل من أهمية عنصر الدم فى القرابة.» (المصدر نفسه: ٧)

«إنَّ العلاقات الطوطمية أقوى من العلاقات الأسـرية فهذه العلاقات لا تنطبق على بعضهـا بعض كما نتصور.» (المصدر نفسـه: ١٤٤-١٤٣) فهـل يمكن بناء على ذلك أن نسـتنبط أنَّ مفهوم الأمومة والبنوّة كان يختلف عما هو عليه اليوم. أو كانت هذه العلاقة أضعف مما هى عليه اليوم؟ يعتقد فرويد أنَّ المراعاة الشـديدة للمقدسـات كانت تدفع أفراد أسـرة الطوطم المشترك إلى الابتعاد عن بعضهم البعض مما كان يؤدّى إلى ضعف العلاقات بينهم.

فقـد ذكر فرويـد أمثلة عديدة تدل على الخوف المبالغ فيه من هذه العلاقة بين أفراد معتقدين بطوطم مشـترك ويبين أنَّ هؤلاء كانوا يراعـون قوانين صارمة فى علاقاتهم فمنهـا منع الحديث ومنع النظر ومنع الحياة المشـتركة و ... يقول فرويد: «فى مثل هذه الأسـر لا يتناول الأفراد الطعام فى مكان واحد فالبدو يأكلون منفردين حتى اليوم إنَّ الموانع المذهبية الطوطمية حول الأطعمة تمنعهم فى الغالب من مؤاكلة أبنائهم.» (الطوطم والطابو، لاتا: ١٨٦) أليس عدم الارتباط هذا الذى سبق ذكره بسبب مراعاة المقدسات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الوالد و أبنائه يؤدّى إلى ألّا يوجد هذا الحب الذى نعرفه اليوم بينهم؟

لا يمكننا البت فى رأى معين فى هذا الصدد فوجود غريزة الأمومة القوية فى الحيوانات يمنعنا من البت فى أمر ضعف عاطفة الأمومة فى العصور البدائية لدى المرأة. غير أنّنا نستطيع القول بأنَّ عدم قبول تحليل كهذا ربّما يدفعنا إلى أن نميل إلى قضية أخرى وهى الإيمان بالمبادئ والمثل العليا. فالإيمان بالهدف أو المبدأ يسهّل على الإنسان التضحية بكل شئ فالتاريخ البشرى يشهد أنَّ هناک أمهات ضحيّن بأبنائهن فى سبيل هدف مهم أو عقيدة مقدسة لربّما ليس الأخ هو أحب الأشخاص غير أنّه أهم الأشخاص فى مثل هذا النظام ففى بنية المجتمعات البدائية الطوطمية كان الأهم هو الأكثر تقدساً فالحفاظ على أكثر الأشياء تقدسا يعنى أكثر الأشياء أهمية. فمن خلال كلام هنبوى يمكن الوصول إلى هذا المفهوم بالكناية فهى تقول: لو كان عندى أخ فسيكون عندى الزوج والابن أيضاً فمعنى ذلک أنَّ الأخ هو كل شئ ووجوده يعنى وجود الجميع.

### هنبوى واختبار البطولة

ليست قصة هنبوى مأساة فالقدر وضعها أمام مفترق طرق ولكنَّها ليست خاسرة فى جميع الحالات فهى لا تتردد فى الاختيار بين السيئ والأسوأ حتى تضطر إلى اختيار الأسوا وتدفع الثمن بل على العكس من ذلک تختار اختياراً صحيحاً وفى النهاية تأخذ جزاءها على حسن الاختيار هذا لتنتهى القصة نهاية سعيدة.

ففى الأساطير نجد البطل يضطر إلى اجتياز العقبات الصعبة مثل العقبات السبع لرستم واجتياز عالم الظلام أو الدخول فى طريق اللاعودة و ... فهى جميعاً اختبار للشجاعة والبطولة غير أنَّ هناک نوعاً آخر من الاختبار هو اختبار الذكاء والتدبير أو اختبار العلم المذهبى. فالبطل يجب أن يخضع للاختبار النفسى أيضا. فالموابذة قاموا باختبار زال بحل اللغز كما قام الوزير بالمناظرة مع ابن الملک فى كتاب "مرزبان‌نامه". فهناک أبطال خضعوا للاختبار الجسدى والنفسى معاً. تعدّ هنبوى بطلة هذه القصة فهى خضعت لاختبار التدبير أو العلم المذهبى ولكنَّها خرجت مرفوعة الرأس من هذا الاختبار الصعب لتنال جزاءها فى النهاية فيهبها الضحاک أخاها وابنها وزوجها جميعا فحكاية هنبوى هى أسطورة اختبار للبطولة.

### هنبوی تاریخیاً

لم ترد قصة هنبوی فی كتاب مرزبان‌نامه كأسطورة وإنّما وردت فی كتابین تاریخیین آخرین كواقع تاریخی وهما كتاب تاریخ جهانگشای جوینی «الذی أوردها كحادثة حدثت فی عهد أوكتای قاآن المغولی كما وردت فی تاریخ هیرودوت كحادثة حدثت فی عهد داریوش الأخمینی. لقد ورد فی تاریخ جهانگشا أنَّ ثلاثة أشخاص أحضروا لكی یعاقبوا علی جریمة ارتكبوها فأمر أوكتای قاآن بقتلهم فعندما أتی من القصر وجد امرأة تصب التراب علی رأسها وتصرخ فسأل ما خطبها؟ فقالت أبكی علی هؤلاء الثلاثة الذین صدر الأمر بقتلهم فأحدهم أخی والآخر زوجی والثالث ابنی. فقال لها اختاری واحداً من هؤلاء الثلاثة كی أطلق سراحه لأجل قلبک قالت: الزوج یمكن أن أجد عنه بدیلاً وكذلک الابن فهو مرجوّ ولكنَّ الأخ لا أجد له بدیلاً فأمر بأن یهبوها الثلاثة.» (جوینی، ٢٠٠٧م: ١/١٨٣)

غیر أنَّ هیرودت یذكر هذه القصة وینسبها إلی إصدار داریوش الأمر بقتل "اینتامزن" وجمیع أقاربه ویقول: «إنَّ واحداً من السبعة الذین ثاروا ضد مغ كان یدعی اینتامزن فقتل بعد ارتكاب جریمة مباشرة. دخل یوماً فی قصر الملک وأراد مقابلته وقد كان هذا المبدأ معترفاً به وهو أنَّ من أطاح بمغ یجوز له الذهاب إلی الملک دون إذن مسبق شریطة ألّا یكون الملک مع النساء. لذلک فإنَّ اینتامزن كان یستخف بالاستئذان المسبق وأراد مقابلة الملک كواحد من السبعة فمنعه البواب والمناوب الموجودان علی بوابة القصر وقالا له إنَّ الملک مشغول مع النساء غیر أنَّ اینتامزن ظنّهما كاذبین فاستل سیفه وقطع أنفیهما وآذانهما وسلک هذه الأعضاء المقطوعة فی لجام حصانه وعلّقه علی رقبتیهما وأرسلهما إلی الملک. فذهبا إلی الملک ووضّحا له القصة التی جرت لهما مع اینتامزن فخاف داریوش من عمله ظانّا بأنَّه قام بذلک بتنسیق مسبق مع أولئک الستة فأحضرهم وسألهم عن الأمر هل یؤیّدونه أم لا فتأكّد له أنّهم لم یكونوا علی علم بذلک فأمر بأن یسجن إینتامزن وأولادة وأقاربه جمیعا. إذ كان یظن حسب القرائن بأنَّه یفكر فی ثورة ضده فسجن الجمیع علی أن یأمر الملک بقتلهم غیر أنَّ زوجة اینتامزن كانت تتردد علی القصر بشكل مستمر وتبكی بشدة مما جعل قلب داریوش یرق علی حالها

فأرسل إليها أنَّ داريوش شاه يسمح لک باختيار أحد هؤلاء المساجين ويهبک حياته فأجابت المرأة بعد تفكير: إذا كان الملک يسمح باختيار شخص واحد فقط من بين جميع الأقارب فإنَّنى أختار أخى فعندما اطلع داريوش على هذا الأمر تعجب فأرسل إليها أيتها المرأة يسألک الملک ما الذى جعلک تتخلين عن زوجک وهو أعزّ الناس عندک وعن أبنائک وهم أقرب الناس منک وفضلت أخاک عليهم فأجابت: أيّها الملک لاشکّ فى أنَّنى لو خسرت زوجى وأولادى أستطيع أن أتزوج بعدهم بإذن الله ليكون عندى زوج وأولاد آخرون ولكنَّ والدىّ قد توفيا فلا يمكن أن يكون لى أخ بعد هذا الأخ فهذا التدبير جعلنى أعرض هذا الطلب إليک.» (هيرودت، ١٩٦١م: ٢١٣-٢١٢)

إنَّ صحة القصة الواردة فى كتاب تاريخ جهانگشاى جوينى الذى ألفّ بعد خمسين عاماً من تأليف كتاب مرزبان‌نامه أمر مشكوک فيه خاصة مع وجود قصة مماثلة لها فى تاريخ هيرودوت غير أنَّ صحة قصة هيرودوت تحتاج إلى التمحيص فى التاريخ.

ولكننا إذا اعتمدنا على أصل هذه القصة التاريخية وربطنا أصول قصة هنبوى إلى العصر الأخمينى فإنَّ ذلک لا يعنى أنَّ النظام الأمومى كان سائداً فى ذلک العصر وإنَّما يدل على أنَّ حب الأخ الضارب بجذوره فى الحياة البدائية للبشر كان ما يزال محفوراً فى ذاكرة الإنسان فى ذلک العصر وكان كقيمة ثقافية أو كعادة اجتماعية مازال مترسخاً فى الأذهان. وقد أشرنا فيما مضى إلى كلام ويل دورانت حيث قال: إنَّ المرأة كانت تكرم أخاها أكثر من زوجها حتى فى المدنيات المتطورة القديمة.

إنَّ تغيير أسلوب الحياة طوال التاريخ يترک بعض الأساليب القديمة تعمل كقيمة أخلاقية أو مخالفة للأخلاق والثقافة غير أنَّ أسبابها تظل مبهمة غامضة عند الناس. وهى تتجلى فى سلوک الناس كطقوس أو تقاليد أو تنعكس فى القصص وتنتقل بين الناس.

ولكنَّا إذا رفضنا هذه الحادثة تاريخياً كما رفضها أمثال زرينكوب وپيرنيا فإنَّ ذلک سيدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ قصة هنبوى تعود إلى عصور تاريخية مبهمة إذ تحولت إلى حكاية رمزية انتقلت إلينا عبر الصدور وظهرت فى كتب مختلفة فى عهود متفاوتة فهى تتمثل فى قصة هنبوى فى عهد الضحاک ومرة أخرى نراها تظهر فى قصة اينتامزن فى العهد الأخمينى ومرة ثالثة نراها فى شخصية امرأة مجهولة فى عهد الحكم المغولى.

إنَّ شخصية الضحاك فی قصة هنبوی ليست منسجمة مع الصورة المرسومة عنه فی ذهن القارئ. إنَّ حاكماً يصبح عادلاً بسبب سماع صوت بكاء امرأة ويهبها الثلاثة لا يمكن أن يكون الضحاک المعروف لكنَّه ملک من أولئک الملوک الكثيرين فی التاريخ الذين يلقبون بمالكی الرقاب فهم يصدرون الأمر بالقتل ولكنَّ سماع جملة حكمية رائعة يدفعهم إلى العفو عن الشخص إنَّ مثل هذا الملک نراه فی الكتب الأخرى من مثل كلستان لسعدی الشيرازی إنَّ سبب تسمية هذا الملک بالضحاک فی هذه القصة محاولة لتبرير إصدار الأمر بقتل ثلاثة أشخاص من أقارب هنبوی إذ إنَّ مثل هذا السلوک يناسب الملوک التاريخيين المعروفين أكثر مما يناسب الملوک الأسطوريين مثل الضحاک.

إنَّ ملكاً ينتسب إلى أسرة خاضعة لنظام سلطة الأب يتعجب من اختيار امرأة تنتمی إلى النظام الأمومی وتهب لها ابنها وزوجها. وبالنظر إلى وجود نظام الانتساب إلى الأب عند الآريين فإنَّ من الممكن القول إنَّ قصة هنبوی تنتمی جغرافيا إلى تلک البلاد الخاضعة لسيطرة الإيرانيين أو تلک المجاورة لبلاد فارس. إنَّ قصة هنبوی تعتبر الحد الفاصل بين الواقع والأسطورة إنَّها عقدة ظهرت بسبب وجود فهمين مختلفين عن فكرة واحدة وذلک بسبب وجود نوعين من الحياة بين الملک والعبيد. إنَّها قصة تعكس مسار تطور الإنسان من النظام الأمومی إلى نظام الانتساب إلى الأب وهی انعكاس للتحدی الكبير الناجم عن التفاوت بين مستويات القرابة الأسرية فی نظامين اجتماعيين مختلفين.

## النتيجة

نواجه فی هذه الحكاية امرأة تعتبر بطلة فيها وقعت فی ورطة ستخسر فيها ابنها وزوجها وأخاها إنَّ هؤلاء الثلاثة جميعاً رجال وعلى المرأة أن تختار واحداً منهم فهی تختار أخاها فی نهاية المطاف وبهذا الاختيار تتمكن من إنقاذ الثلاثة.

إنَّ هذه الحكاية ضاربة بجذورها فی النظام الأمومی ففی هذا النظام يعدّ الأخ أهمّ أفراد الأسرة إنَّ كل نوع من الحب والإيثار فی هذا النظام راجع إلى مدى أهمية الفرد فی ذلک النظام. تضحی المرأة بزوجها إذ إنَّ مفهوم الحب لم يكن رائجاً فی المجتمعات

البدائية القديمة وليس للرجل دور كبير فى نظام الزواج خارج الأسرة. ثمّ تضحّى المرأة بابنها إذ يبدو أنَّ عاطفة الأمومة كانت أضعف من العلاقة بين الأخ والأخت فى المجتمعات البدائية ولربما كان على كل فرد أن يضحى بالغالى والنفيس فى سبيل الحفاظ على الأهم. ففى مثل هذه الحالة فإنَّ التضحية بالولد للحفاظ على حياة الأخ تعادل اليوم مفاهيم من مثل الإيثار والاستشهاد وحفظ الوطن وحفظ الدين وحفظ الحرية وهى تكمن فى الصراع بين نظامين اجتماعيين مختلفين هما النظام الأمومى "نظام العبيد" مقابل النظام الأبوى "نظام الملك" ويبدو أنَّ كاتب الحكاية وقع فى المشكلة نفسها بسبب فكرته المبنية على النظام الأبوى. إنَّ وصف تدفق الأحاسيس والعواطف عند هنبوى تجاه زوجها وابنها يعود إلى مقدرة الأديب مما يعزز جانب التأثير فى النص ويوخر الوصول إلى نقطة الذروة والعقدة فى القصة. إنَّ هذه الأوصاف نتاج قلم أديب يعيش فى مجتمع متحضر وإنَّ فهمه عبارة عن فهم متطور غير بدائى لذا فإنَّه لا يستطيع القبول باللامبالاة تجاه الزوج والأولاد. إنَّ نظرتها على الأشخاص الثلاثة فى السجن تعبر عن أحاسيسها بشكل درامى مؤثر. وتصف حالة الحزن التى تمرّ بها الأم تجاه ابنها حيث يقوم الكاتب بتصويرها بشكل أقوى من بقية الحالات. غير أنَّه فى وصف أحاسيس المرأة تجاه زوجها يلجأ إلى صور أقل تأثيراً من أحاسيسها تجاه الابن. غير أنَّ ما يحدث تجاه الأخ يفاجئ المخاطب الذى يعرف نمطاً اجتماعياً مقبولاً فى أىّ مجتمع مدنى و تتجلى صورة الأخ فجأة وتبرز أكثر فأكثر إنَّ الوصف الدقيق يتم فى نهاية القصة وإنَّ هذه الإثارة تزيد من جاذبية القصة. إنَّ البنية القصصية تدل على أنَّ هنبوى تسير فى اختيارها من مسار الحركة من الاحساس نحو العقل. وإنَّ عقدة القصة تكمن فى التضاد بين ماهية العواطف النسائية والعقل عند بطلة القصة. غير أنَّ نظرة منا على المضمون تجعلنا فى مواجهة قصة تضرب بجذورها فى مؤسسة اجتماعية قديمة تعود إلى الإنسان البدائى.

حيث أخذت فى مسار انتقالها الشفهى من العهود البدائية إلى العهود المتطورة تصطبغ بصبغة المدنية وإنَّ هذا الامتزاج بين الماضى والحاضر أضفى على القصة تعقيداً قصصياً ومنحها هذه الجاذبية. وقد تجلت هذه العقدة على شكل الرمز فى قالب تقليد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسطورى يدعى تقليد اختبار البطولة للبطلة التى تنتمى إلى النظام الأمومى. وخرجت البطلة المنتمية إلى النظام الأمومى مرفوعة الرأس لتنقذ بذلک جميع أقاربها مجيبة بذلک على السؤال المهم المتعلق باختبار التدبير والعلم المذهبى لديها فهى تعلم ما هو المهم و ماهى طريق الخلاص وتعلم أنَّ الإجابة على ذلک هى أنَّ المهم هو اختيار الأخ وهو طريق خلاص الجميع.

## المصادر والمراجع


جوینی، محمد. (۱۳۸۵ش). تاریخ جهانگشای جوینی. تصحیح: محمد قزوینی. چ ۱٤. تهران: دنیای کتاب.

دورانت، ویل. (۱۳۹۱ش). تاریخ تمدن. ترجمه :احمد آرام، ع.پاشایی، امیرحسین آریانپور. چ۱۵. تهران: علمی و فرهنگی.

رضی، هاشم. (۱۳٤۳ش). تاریخ ادیان. چ۱. تهران: کاوه.

فروید، زیگموند. (۱۳۵۱ش). توتم و تابو. ترجمه محمد علی خنجی. چ۲. تهران: کتابخانه طهوری.

فریزر، جیمز جورج. (۱۳۸٦ش). شاخه زرین. ویرایش و مقدمه رابرت فریزر. چ۳. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۱ش). دایره المعارف فارسی. چ۳. تهران: امیرکبیر.

وراوینی، سعد الدین. (۱۳۸٤ش). مرزبان نامه. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ۱۱. تهران: صفی علیشاه.

هرودوت. (۱۳۳۹ش). تاریخ هرودوت. ترجمه و حواشی هادی هدایتی. چ۱. تهران: دانشگاه تهران.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثاني عشر – شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٨٠ ـ ١٥٣

# الالتزام في أشعار عبدالوهاب البياتي

صلاح الدين عبدي*
ليلا عسگري**

## الملخص

الأدب الملتزم يطلق على مشاركة الشاعر أو الأديب لهموم الناس في قضاياهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية. ومن ميزات الأدب الصادق، أن يتكلّم عن الواقع الذي يعيشه الأديب والظروف التي تحيط به. لاشكّ في أنَّ قيمة الشعر تنطلق من طريقة تعاطيه مع موضوعات الحياة ولاسيَّما الموضوعات المصيرية في حياة الإنسان ويكون الإنسان موضوعاً متسعاً لهذا النمط من الأدب وظهر الأدب الملتزم رداً على فكرة الفن للفن.

أما عبدالوهاب البياتي الذي يعتبر من شعراء المدرسة الواقعية في العراق، فبدأ ينشر مجموعات شعرية تكشف عن الإلتزام. فقد جاء شعره مملوءاً بروح التمرد والثورة والدعوة إلى الحرية وتحطيم الأوثان الماضية. إنَّه في أدبه الملتزم لا يتكلّم عن المأساة البشرية والفقر الموجود في المجتمعه فقط، بل يتكلَّم عن المأساة البشرية في كل العالم. البياتي يؤمن بأهميَّة الكلمة ودورها في التغيير والثورة وهو أثناء قصائده يلجأ الى استخدام الأساطير منها أسطورة بروميثيوس ويجعله رمزاً للإنسان الثائر المتمرد. وأيضاً في أشعاره الملتزمة يستدعي الشخصيات التراثية ذات جانب تاريخي وشعبي وديني. لهذا درسنا الالتزام في أبعاده السياسي والديني والاجتماعي في أشعار البياتي واعتمدنا على أسلوب التحليل المضموني.

**الكلمات الدليلية:** الأدب الملتزم، البياتي، الرفض والتمرد، الثورة، الحرية.

*. أستاذ مساعد بجامعة بوعلي سينا في همدان، إيران. s.abdi57@gmail.com
**. الماجستر في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا في همدان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١٩ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٠/١٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المقدمة

إنَّ العالم العربى فى أعتاب القرن العشرين يعانى من تمزق مقيت على شتّى المستويات ولاسيَّما المستوى السياسى والاجتماعى والفكرى من جرّاء الأميَّة الفاشية والبطالة والفقر وظاهرة الطبقية وللتخلُّص من هذه المعاناة، اعتنق التحوّل الاشتراكى لأنَّه يرى الحلّ الوحيد الذى تحتمه الظروف. وبما أنَّ الثورات المختلفة التى طرأت فى العالم العربى وخاصة فى العراق ومنها ثورة ١٤ تموز (١٩٥٨م) خلقت فى نفس الفرد حالة من التفاؤل والأمل والتطلّع الإنسانى والتحول الفرد عن انطوى على نفسه إلى الجمع والمجتمع وهكذا وجد الشعراء أنفسهم أمام مسؤولية الدفاع عن معطيات الثورة وتهيئة الأذهان لقبول القيم الجديدة وانتشرت فكرة الاشتراكية فى جزء من العالم العربى وحلت الاشتراكية بأفكارها ومقوماتها محل الإقطاع والتضخم والرأسمالية والاستعمار وما إلى ذلك ممَّا يثقل كاهل الشعب وكل ذلك ترك أثره فى الأدب العربى عامة وفى الشعر خاصة وتأثر الشعراء العراقيون ولاسيَّما عبدالوهاب البياتى بالثورات الشعبية وكان لهتافات الشعب صدى فى أشعاره فنشأت فكرة الالتزام فى أشعاره.

«إنَّ الأدب الملتزم جاء لمناهضة فكرة الفن للفن وكان يعنى أنَّ التجربة الفنية غاية فى ذاتها وهى جديرة بأن تطلب لذاتها. فقيمة الأدب بوصفه تجربة خيالية ممتعة تبنى على أساس القيمة الذاتية فى الأدب. فهذه العقيدة التى تؤمن بالفن وتجعل الفن كياناً قائماً بذاته لايتحرک نحو البشرية ولايستمد منها مبرّرات وجوده.» (الماضى، ١٩٨٦م: ٢٢٠) والأدب الملتزم ظهر كردّ فعل لهذا الاتجاه ويتحدث هذا الأدب الجديد المناهض لفكرة الفن للفن بأنَّ الأدب قضية إجتماعية وإنسانية وليس متعة وترفية والشاعر من خلال إبداعه يدافع عن القضايا الاجتماعية والسياسة والإنسانية.

«إذن الالتزام كان يعنى الانطلاق من الواقع بغية تطورة نحو الأحسن من وجهة نظر اجتماعية.» (فوزى، ١٣٨٣ش: ٤٨) وراح الشعراء يهتمون بتصوير العلاقات الاجتماعية وبعبارة أخرى كلّما عمق الشاعر فى التعبير عن الاجتماع والإنسان، حقق لشعره ارتقاءً وسمواً وفى المقابل، كلَّما عبّر عن القضايا الهامشية، هبط بشعره إلى الحضيض وبذلک، نشأت فكرة الالتزام لتعبير الشاعر والأديب عن مشاكل الحياة التى

يعشيها الناس.

«يعدّ البياتى من روّاد الواقعية الاشتراكية فى العراق والعالم العربى وكما يقول نفسه بأنَّ محاكاته من شعر الشعراء الكبار فى العالم لا لأنَّهم مشهورون بل لأنَّ أشعارهم تحتوى على نوع من الالتزام الواعى الحىّ النابع من داخل نفوسهم.» (البياتى، ١٧٢م: ١٩-١٧)

اصطبغ شعر البياتى فى بدايات أعماله بصبغة رومانسية ذاتية فشعر بخيبة الأمل والتحول فيما بعد إلى شاعر الواقعية والالتزام. إنَّه يتكلّم عن بدايات التزامه قائلاً: «عندما غمر النور الواقع الانسانى أمام عينى مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التى ارتسمت أمامى صورة واقع محطّم يُخيم عليه اليأس. وهكذا كانت أشعارى الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعُقم الذى كان يسود الأشياء. لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ولكنّنى اكتفيت بتصويره وعندما تجاوزت مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطاً بالعثور على مبرّر اجتماعى للتمرّد. بل كان مرتبطاً بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقى لرفض الواقع والتمرّد عليه - دون الثورة – هو بداية الالتزام.» (المصدر نفسه: ١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البياتى نفسه يذهب إلى أنَّ ضمور الباعث الميتافيزيقى وتطوير الدافع الاجتماعى والسياسى فى نفسه بديلاً يناسب مرحلته الشعرية الجديدة فنجد الهدف الرئيس له خلق الوعى الثورى فى المجتمع فيستمر قائلاً: «كنت أفهم الالتزام على أنَّ الفنان مطالَب من أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون. أمَّا الوقوف على الضفّة الأخرى والاستغراق فى الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقى، فى أى عصر من العصور.» (المصدر نفسه: ٢٠) وفى موقف صريح يرفض فكرة الفن للفن قائلاً: «الناس فى كل زمان ومكان لايطيقون الكتابات التى لاتقول شيئاً عن عذاباتهم ونبض عصرهم فالكتابة من أجل الكتابة فى العالم الثالث لامعنى لها.» (البياتى، ١٩٩٣م: ١٠٢) فاختار البياتى الشعر الثورى الحقيقى فى جدلية الثورة والإبداع وظل ملتزماً أمام الذل البشرى والواقع الاجتماعى المرير مدافعاً عن حقوق الإنسان. وهذا المقال يعتزم على أن يبحث هذا الموضوع ويستهدف أن يجيب سؤالين التاليين:

۱. ما هو ميزات الأدب الملتزم عند البياتی؟

۲. ماهو الموضوعات التی عالجها البياتی فی أدبه الملتزم؟

## الالتزام لغةً واصطلاحاً

الالتزام لغة:جاء فی اللسان «لزم الشئ يلزمه لزماً ولزوماً، ولازمه ملازمةً ولزاماً، والتزمه، وألزمه إيَّاه فالتزمه، ورجل لُزمة يلزم الشئ فلا يفارقه. واللزام: الملازمة للشئ والدوام عليه، والالتزام الاعتناق.» (ابن منظور، ۱۹۵٦م: مادة لزم) وجاء فی القاموس المحيط «لزم الشیء: ثبت ودام، التزم الشیء: لزمه من غير أن يفارقه، التزم العمل والمال: أوجبه علی نفسه.» (فيروزآبادی، ۱۹۸۳م: ۱۷۵)

الالتزام اصطلاحاً: فيوضح الدكتور محمد غنيمی هلال قائلاً: «ويراد بالتزام الشاعر، وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن فی قضايا الوطنية والإنسانية وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال.» (غنيمی هلال، ۱۹۷۳م: ٤٥٦) «وعرّفه الدكتور مصطفی هدارة بأنَّه ارتباط الأديب بقيم أو قضايا محددة، فكل تفكير وتعبير صادر عنه، يكون فی نطاق هذا الارتباط أو الالتزام.» (هدارة، ۱٤۰۵ق: ۱) وجاء فی معجم مصطلحات الأدب «هو اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال.» (وهبه، ۱۹۷٤م: ۷۹) وإلی ذلک أشار محمود أمين العالم بقوله: «إنَّ الأديب الملتزم فكراً وتنظيماً لا ينعكس التزامه فی أدبه فی شكل واجبات وأوامر وتوجيهات... بل فی عمق إبداعی أصيل.» (امين العالم، لاتا: ۲۰)

فی الواقع، الالتزام يطلق علی مشاركة الشاعر أو الأديب لهموم الناس فی قضاياهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية. «ويقوم الالتزام فی الدرجة الأولی علی الموقف الذی يتّخذه المفكّر أو الأديب أو الفنان فيه. وهذا الموقف يقتضی صراحةً ووضوحاً وإخلاصاً وصدقاً واستعداداً من المفكّر، لأن يحافظ علی التزامه دائماً ويتحمّل كامل التبعة التی يترتّب علی هذا الالتزام.» (أبوحاقة، ۱۹۷۹م: ۱٤)

استخلصنا مما سبق من التعاريف أنَّ الالتزام هو أن يعيش الأديب أو الشاعر بين الشعب وكان له هواجس شعبه وهو مطالَب بالتعبير عن آلام أمَّته وآمالها وطموحاتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويسخّر نتاجه الأدبى شعراً كان أو نثراً فى التعبير عن معاناة وأن يوظّف بشكل جدى هذا النتاج فى الدفاع عن قضايا مجتمعه لأنَّ الأدب مسؤول عن الحرية وعن الاستقرار وعن التطور وكذلك التخلُّف وألا يكون التزامه فى كل عن أوامر بل ينبثق عن إبداع أصيل.

إنَّ الالتزام فى الأدب ليس معناه أن يكون الأدب الملتزم منصرفاً عن الزخرف اللفظى وعن الزينة الصورية، بل هو أن يكون الأدب مرآة لتصوير قصّة الإنسان وقضاياه المختلفة وهو أن يكون الأدب رسالة يستوحيها من الجانب الإلهى من فكره وروحه. وليكون الأدب صادقاً، لابدّ أن يتكلّم عن الواقع الذى يعيشه الأديب، والظروف التى تحيط به وظروفنا الاجتماعيّة الحافلة بالقلق والمشكلات، وهذا تدعو وبشدّة إلى الأدب الملتزم.

مقياس الالتزام فى الأدب هو الذى يزن الأديب بمقدار تكيفه للمجتمع وموقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغى أن ينهض به من تبعات ومسؤوليات، ولاشكّ فى أنَّ من الصعب تجريد الأدب من وظيفته الجمالية وحبسه فى غائية مادية تجعل منه رسالة اجتماعية سياسية إنسانية وحسب بعيداً عن الوظيفة الجمالية التى تميزه عن سائر فنون القول والكلام، إلا أنَّ هناك حدوداً يعرفها الأدباء تجعل من الأدب عالماً تتداخل فيه الغايات والجماليات ليستطيع إيصال رسالته الفنية ولموضوعية على الأقل.

ظهرت المدرسة الواقعية التى تدعو إلى معالجة الموضوعات الواقعية المقتبسة من الأحداث الحية. وسميت الواقعية الانتقادية أو النقدية أيضاً؛ لأنَّها تتضمن نقداً للواقع الاجتماعى المحيط بالأديب. «وكان للواقعية النقدية إتجاهات الأخرى منها: الواقعية الاشتراكية التى تنطلق من التزام تعاليم ماركس ونظريته التى يعتقد الإنسان لابدّ له قبل الاهتمام بالسياسة والعلم والدين والفن من أن يحصل على طعامه وشرابه وسائر ما يؤمّن الاستمرار فى العيش.» (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٢٩) فنشأ مذهب الواقعية الاشتراكية وطالب الأديب بالإيمان بالفكر الاشتراكى العالمى وأن يعبّر فى أدبه عن قمم الإنسانية مثل العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وبالنتيجة تغيرت صورة الأدب بتغيير صورة المجتمع. دوافع هذه النزعة فى الشعر العربى الحديث يرجع

إلى نكبة فلسطين في عام (١٩٤٨م) وبخاصة بعد قيام ثورة مصر سنة (١٩١٩م) التي أكّدت على الوحدة العربية وأيضاً قيام ثورة (١٩٥٨م) في العراق.

«فمن الواضح أنَّ العالم العربي كان يعيش عصر الثورة. وكانت الثورة حركة متطورة، بدأت من مرحلة التطور الاجتماعي إلى مرحلة التحول الاشتراكي. فاعتبروا أنَّ الحل الاشتراكي هو الحل الذي تحتمه الظروف، من أجل بناء مجتمع الكفاية والعدل.» (اسماعيل، ١٩٨٥م: ٥١-٤٩) من جانب آخر، نشرت فكرة الشعر للشعر عام (١٩٠١م) لأول مرة، «وكانت تعني أنَّ التجربة الشعرية غاية في ذاتها وأنَّها تنطوي على قيمة ذاتية، فقيمة الشعر تبنى على أساس القيمة الذاتية في الشعر. فهذه العقيدة التي تؤمن بالفن وتجعل الفن كياناً قائماً بذاته، لا يتحرك نحو البشرية، واجهت عدم الإقبال من جانب الثقافة الجديدة فطرح فكرة قضية الالتزام في الأدب كردّ فعل لإتجاه الفن للفن.» (م.ن،١٩) وبالنتيجة تمحور الشعر حول القضية الاجتماعية والإنسانية.

«أما البياتي فيعتبر في طليعة من مثّل الواقعية الاشتراكية أو الواقعية المحدثة في العراق وربّما في العالم العربي فترة من الزمن. فإنَّه بدأ ينشر مجموعات شعرية تكشف عن الالتزام بهذه الفكرة وحاول أن يمثل امتداد الرؤيا الاشتراكية والإنسانية في شعر كبار شعراء هذا الاتجاه.» (فوزي، ١٣٨٣ش: ٩٤)

## خلفية البحث

إنَّ عبد الوهاب البياتي هو محور اهتمام كثير من النقاد والكتاب الذين خلقوا آثاراً عديدة من الكتب والمحاضرات وفيها عالجوا البياتي وأشعاره وتمحورت هذه المقالات حول أسطورة نحو: "عبدالوهاب البياتي اسطوره‌اى زنده" لمعصومة شبستري و"اسطوره‌هاى برجسته در شعر عبدالوهاب البياتي" لعلي نجفي و"استدعاء التراث في مرآة اشعار" البياتي للدكتور صلاح‌الدين عبدي أو حول تقنيات استدعاء التراث من التناص والقناع منها: "القناع والدلالات الرمزية لعائشة عند عبدالوهاب البياتي" لحامد صدقي و"التناص في أشعار عبدالوهاب البياتي مع القرآن الكريم" لطيبة سيفي و"قناع الحلاج في الشعر المعاصر عبدالصبور والبياتي نموذجاً" لكبرى روشنفكر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نوقشت البیاتی من حیث شتی المظاهر الإنسانیة منها: "هاجس الاغتراب والترحال عند عبدالوهاب البیاتی" لناهدة فوزی و"دغدغه‌های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی واخوان ثالث لفرهاد رجبی" ومقالة "ظاهرة الحزن الرومانسی فی أشعار الشعراء الرواد العراقیین للشعر الحر السیاب والملائکة والبیاتی" لأبو الحسن أمین المقدسی. وتناول البیاتی بالبحث من حیث الأدب المقارن نحو: "در انتظار گودو بررسی تحلیلی مفهوم منجی در شعر اخوان ثالث وبیاتی وقبانی" لرضا ناظمیان و"الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی" لعیسی متقی‌زاده ومقاله "صورة مایاکوفسکی فی شعر البیاتی وشیرکو بیکس" لخلیل پروینی و"حاکمیت شب، نگاهی به دو شعر از نیما یوشیج وعبدالوهاب البیاتی" للدکتور أمین المقدسی ومقالة "شخصیت‌های ایرانی در دیوان عبدالوهاب البیاتی" لأحمد نهیرات و"شعر عبدالوهاب البیاتی وناظم حکمت در آینه ادبیات تطبیقی" لخلیل پروینی. أما الکتب: "عبدالوهاب البیاتی حیاته وشعره" لناهدة فوزی و"الرؤیا فی شعر البیاتی لمحیی‌الدین صبحی". ولکنه لم نعثر علی مقالة تعالج موضوع الالتزام فی أشعار البیاتی بصورة مستقلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## عبد الوهاب البیاتی حیاته وشعره

«ولد عبد الوهاب أحمد جمعة خلیل البیاتی فی ۱۹ کانون الأول سنة (۱۹۲۶م).» (کرو، ۲۰۰۰م: ۷۲) «فی حی من أحیاء بغداد یسمی "باب الشیخ" نسبة إلی الشیخ عبدالقادر الکیلانی أحد کبار المتصوفة والمدفون هناک وکان هذا الحی مزدحما بالفقراء والمجذوبین والباعة والعمال والمهاجرین من الریف وهو مصدر المه الکبیر.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۱٤)

«فمنذ طفولته عاش فی البؤس والموت إذ أنَّه ولد لعائلة فقیرة فی حی فقیر وانحدر البیاتی من أسرة عریقة وفقیرة کانت تنتمی الی الطبقة المتوسطة من ریف العراق.کان البیاتی متاثراً بجدّه لأبیه وجدّته لأمّه وهما کانا معلمیه وملهمیه.» (البیاتی، ۱۹۹٦م: ۱۹؛ ۱۹۹۳م: ٤۲؛ ۱۹۹۹م: ۲۵-۱۷) البیاتی قد تزود بمخزون ثقافی کبیر لأنَّه منذ سنین طویلة کان یقرأ أعمال الأدباء القدماء کما أنَّ شاعرنا وقف طویلاً عند الأدب الواقعی

الروسي والغربي لكنَّه يقول: «بالرغم من أنَّني قرأت الشعر الغربي وأكثر من كثير من الشعراء ولكنَّني وجدت أنَّ الشعر العربي أقرب لي ولنا؛لأنَّه يمثل هواجسنا وأحلامنا والأخطار التي تهددنا.» (ارناؤوط، ٢٠٠٤م: ٢٨و٢٧)

«اختار البياتي منذ البداية أن يكون شاعراً وأن يعيش من أجل شعره دون أن يشغل نفسه بأيّ شيء آخر غير أنَّه عمل مدرساً في مدينة "الرمادي" بعد تخرجه، لكنَّه فصل منها بسبب آرائه السياسية ومعارضته للنظام العراقي آنذاك وأدّت هذه المعارضة إلى مغادرة العراق والهجرة التي كان يحلم بها دائماً وأخرجته إلى دائرة أوسع من الاطلاع والاحتكاك وعرّفته على عدد من الأدباء البارزين وأتاحت له معرفة الثقافات المتنوعة بسبب أسفاره الكثيرة الى بلدان عديدة وكما يذعن البياتي نفسه بأنَّ الرحيل أثَّر في تدفق ينابيع الشعر وتنمية موهبته من جهة وإنَّ قراءاته المتنوعة للتراث الإنساني منذ ذلك، أثَّرت في تكوين رؤيته الإنسانية من جهة أخرى.» (البياتي، ١٩٩٩م: ٥٣و ٥٢؛ عبدالعزيز،١٩٩١م: ١٧٧) «فسافر إلى مدن بلدان العالم منها دمشق وبيروت والقاهرة التي قضى فيها سبع سنوات ويعتبر هذه الفترة هي المرحلة الأهم في حياته إذ عاش فيها مرحلة النضج والسلام والاستقرار مما جعله يبدأ مشاريعه الأدبية والشعرية.» (كرُّو، ٢٠٠٠م: ٧١-٦٧) وكما يقول النفي موجود بداخله على حدّ تعبيره: «فقد أحسست بالنفي قبل حصول النفي نفسه أي أنَّني أحسست بأنِّي منفي منذ طفولتي.» (البياتي، ١٩٩٩م: ٥٧) لذلك نجده قد عاش في معظم مدن العالم وكان لكلِّ مدينة أثراً في تقدم شعره وعالميته وخير مثال على ذلك، مدينة مدريد الإسبانية والتي مكث فيها عشر سنوات من (١٩٧٩م) إلى (١٩٨٩م) «فعند لقائهم البياتي فرحوا به واهتموا بشعره وترجموا الكثير منه وبما أنَّ اللغة الإسبانية لغة عالمية ساهمت في نشر ترجمات أشعاره في منطقة واسعة من العالم.» (المصدر نفسه: ٦) توفي البياتي في الغربة أي دمشق في بيته في يوم الثلاثاء (١٩٩٩/٨/٣) «ودُفن في مثواه الأخير وهي مقبرة محيي‌الدين بن عربي تنفيذاً لوصيته.» (في بيت الشعر، ١٩٩٩م: ٣١)

«أصدر اول مجموعته الشعرية باسم "ملائكة وشياطين" سنة (١٩٥٠م) تدل على التجربة الذاتية وأحاسيسه فبدت فردية، تتحدث عن إحزان الشاعر وتعكس إحساسه

بالضیاع والضجر والحب الرومانسی الذی تمثلت به مجموعته الأولی فراراً من واقع الحیاة إلی الطبیعة وعالم الطفولة والخیال.» (البیاتی، ١٩٩٩م: ٤٦؛ ١٩٩٥م: ١١٥-١١٠) صُدر الدیوان البیاتی الثانی "أباریق مهشمة" عام (١٩٥٤م) واعتبر من منشورات "الثقافة الجدیدة" و الحزب الشیوعی[١] فمال البیاتی إلی الواقعیة وظهرت شروط الحداثة والانطلاقة الحقیقیة للشعر الحدیث بدیوانه هذا ویعدّ من تتلمذ علی دیوانه قائلاً: «إنَّ دیوان أباریق مهشمة الذی اعتُبر اوّل ثورة فی الحداثة الشعریة العربیة وتتلمذ علیه شعراء کثیرون أمثال درویش وصبور وأدونیس کما اعترف بعضهم.» (البیاتی، ١٩٩٣م: ٧٦) فی مصر أتیح له أن یصدر مجموعتین شعریتین جدیدتین وأصدر عام (١٩٥٦م) مجموعة "المجد للاطفال والزیتون" وفی عام (١٩٥٧م) أصدر مجموعة "أشعار فی المنفی" فی القاهرة وبعدما عاد إلی العراق، مثّل العراق فی مختلف المؤتمرات فی أنحاء العالم ثم أصدر مجموعته "عشرون قصیدة من برلین" فی عام (١٩٥٩م) وفی العام بعده (١٩٦٠م) أصدر مجموعة "کلمات لاتموت" الشعریة ثم ما کتبه خلال سنوات إقامته فی موسکو نُشِر فیما بعد فی الدیوان "النار والکلمات" عام (١٩٦٤م) «فاعتبره الشاعر خاتمة لمرحلة التضامن مع الیسار وتخلّص مما ترسب فی داخله.» (البیاتی، ١٩٩٦م: ١٦٣و١٦٢؛ ١٩٩٩م: ٧٦؛ ١٩٩٣م: ١٥-١٠).

«بعد أن تأزمت ظروف البیاتی وضاق به المقام فی موسکو.» (البیاتی، ١٩٩٩م: ٧٩ و ٧٨) إثر ذلک کتب مسرحیة "محاکمة فی نیسابور" عام (١٩٦٣م) «بعد أنَّ شعر بالاختناق وأنَّ معظم أبواب النور قد أغلقت أمام بصره، فحاول فی هذه المسرحیة أن یعبِّر عن حاله وعما یختلج فی نفسه بشکل عفوی فمثّلت هذه المسرحیة أحزانه وآلامه.» (البیاتی، ١٩٩٦م: ١٦٣) أصدر فی عام (١٩٦٥م) دیوان «سفر الفقر والثورة» فی بیروت واعتبره احسان عباس «ذروة أعلی سناماً فی تاریخ شعر الشاعر بعد ظهور

١. «طبیعة الحیاة الأدبیة فی العراق لم تکن مستقلة آنذاک وأکثر الأدباء منذ الخمسینیات بدأوا یتوزعون مواقعهم فی الاستناد إلی القوی السیاسیة التقدمیة ومعروف أنَّ الیسار خلال هذه السنوات کان یزداد نفوذاً فی أوساط المثقفین. فالبیاتی لنشر أعماله ولأن ذاع صیته بحاجة إلی هذ النوع من الأعمال أی انحیاز إلی جهة لها النفوذ ومن شاعر بعید عن الحزبیة إلی محرّر فی مجلة "الثقافیة الجدیدة" المارکسیة التی کان یصدرها جماعة الشیوعیین.» (صالح، ١٩٨٦م: ٢٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديوان أباريق مهشـمة.» (شرف، ١٩٩١م: ١٨٣؛ البياتى، ١٩٩٣م: ١٥-١٠) وفى عام (١٩٦٦م) «ظهر ديوانه "الذى ياتى ولاياتى" وتزود البياتى بما يتناسـب مع التطورات الجديدة واقعياً وحضارياً وثبت كشـاعر مبدع عملاق فى خلق الأساطير.» (الكبيسى، لاتـا: ٢٩و٢٨) «وأصدر فى عام (١٩٦٧م) ديوان "الموت فى الحياة" فى بيروت تفصح بأساليب مختلفة عن موقف ثائر وإرادة تغيير واضحة وتطلع نحو الأحسن ويعتقد البياتى نفسـه أنَّ هذا الديـوان وديوان "الذى يأتـى ولا يأتى" يعتبران إكمالاً لديوان "سـفر الفقر والثورة" ويشـكلان ثلاثية شعرية.» (البياتى، ١٩٩٣م: ٧٦) «ونشر أوّل كتاب فى سيرته الشـخصية والشعرية بعنوان "تجربتى الشـعرية" فى بيروت نفس العام.» (سيرة ذاتية لسـارق النار: ١٠٤) وفى عام (١٩٦٩م) «فى بيروت أصدر مجموعته الشـعرية "عيون الكلاب الميتة" فطغى الطابع السياسى والهجاء المقذع على قصائد هذا الديوان.» (البياتـى، ١٩٩٦م: ٥٥-٥٧) وفى عام بعـده أى (١٩٧٠م) «أصدر مجموعتيه "الكتابة على الطين" و"يوميات سياسى محترف" فاعتبر بعض النقاد ديوان "الكتابة على الطين" أول ديوان فى الشـعر العربى يستخدم المنهج الأسطورى بأكمله لغةً وشكلاً ومضموناً.» (البياتـى، ١٩٩٣م: ٧٦) والديـوان الثانـى، الانتماء الحزبى والشـعارات والمفردات السياسية هى السمة المسيطرة عليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أصدر فـى عام (١٩٧١م) ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السـبع" وانحاز إلى الصوفية فكرة ورغبة .بعد أربعة أعوام نشر مجموعة "سيرة ذاتية لسارق النار" فعبّر عن الاحسـاس بالغربة والفراق والموت إشـارة إلى أسـطورة بروميثيوس الذى سرق النار من الآلهة ليخدم البشر عنوانا لسيرته الذاتية.» (فى بيت الشعر: ٣٣) «أصدر فى عام (١٩٧٥م) مجموعة "قمر شـيراز" فى بغداد و"كتـاب البحر" فى بيروت ففى هذين الديوانين صوّر عائشة فى تحولاتها ويقترب الشاعر فى بعض القصائد إلى قصيدة النثر شـكلاً والغموض مضموناً.» (المصدر نفسه : ٣٣-٢٦؛ ١٩٩٦م: ١١١،١١٣،٣٠٢،٣٠٣) وفـى عام (١٩٧٩م) «بعد مرور أربع سـنوات من آخر مجموعته نشـر الديوان "مملكة السـنبلة" فى بيروت فيقترب البياتى إلى الصوفية ويذكر أسماء كثير من كبار المتصوفين والمعجم الصوفى ويلجأ أحيانا إلى الأوهام والخيال أى مدرسـة السـريالية وفى نفس

العام أصدر كتاب "صوت السنوات الضوئية" نثراً وترجمةً فی بیروت.» (فی بیت الشعر : ٣٦-٢٨؛ ١٩٩٦م: ٣٠٣و٣٠٢) وبعد عشـر سنوات بسبب ترحاله المستمر ونشاطاته الاجتماعية والثقافية التي كانت تسـتنزف كل وقته نشر عام (١٩٨٩م) مجموعة "بستان عائشة" فی بیروت التی أُعتبرت مرحلة جديدة من إبداعاته وتطوّره الشعری. بعد أربع سـنوات فی عام (١٩٩٣م) «أصدر كتاب "كنت أشـكو إلى الحجـر" فی بیروت وهی مجموعة حوارات مع الشـاعر. وبعد عام أی (١٩٩٤م) جاء كتاب "حرائق الشعر" وهو ذكريات مع الشـعراء العربية والغربية مع القصائد التی كتبها عنهم وأيضا مقتطفات من آراء بعض النقاد عن البياتی وشعره.» (البياتی، ١٩٩٤م: ٩-١) وفی نفس العام أصدر كتـاب "السـيرة الذاتية: القيثارة والذاكرة" فی لنـدن وثم أصدر بعد عام أی (١٩٩٥م) مجموعته الشـعرية "كتاب المراثی" فـی بیروت وعمان وكما قال البياتی نفسـه قائلاً: «المراثی ليسـت مراثی لأشخاص فحسب بل مراثی لعصر بكامله.» (البياتی، ١٩٩٣م: ٥٧) «وبعد ثلاث سـنوات نشر مجموعته الشـعرية "البحر بعيد أسمعه يتنهّد" فی بیروت وتعبر قصائدها عن تجاربه الشخصية.» (البياتی، ١٩٩٩م: ٢٢؛ ١٩٩٨م: ٧١-٦٦)

«إنَّ عام (١٩٩٩م) تميّز بتدفق انتاجه نثراً وشـعراً بعضه جديد وبعضه إعادة ما نشر تحت عناوين جديدة وأصدر "ينابيع الشـمس" السيرة الشـعرية نثراً تكملة لما جاءت فی "تجربتی الشـعرية" وأصدر كتاب "مـدن ورجال ومتاهات" نثراً وكرر فيهما ما كتبه فی كتاباته السابقة "تجربتی الشعرية" و"حرائق الشعراء" و"كنت أشكو إلى البحر" و"ما يبقى بعد الطوفان" مع بعض اضافات يسـير وهذا آخر ما أصدر البياتی تشـمل الشعر الحـر والعمودی فالجزء الكبير منها القصائد النثريـة. وإنَّ بعض القصائد النثرية تعتبر نوعاً من السيرة الشخصية بالذات.» (نصوص شرقية: ٢٧و ٢٦، ٩٢و٩١)

يقول الدكتور محيی‌الدين صبحی عن شعره: «إنَّ الشعر عبدالوهاب البياتی قد واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها، منذ أنَّ أسـهم فی حركة الشعر الحديث التی طرح فكرتها ومنهجها الشـاعرة نازك الملائكة والشـاعر بدر شـاكر السياب، بدءاً من عام (١٩٤٨م)، وما بعد. هذا الشـاعر الذی جعل من أسـباب وجوده أن يعبر عن الإنسان العربـی المعاصر وقضاياه، فی فترة التاريخية الخصبة بين الخمسـينات والسـبعينات.»

(صبحى، ١٩٨٨م: ١٩)

## البياتى والالتزام

إنَّ الثورة الشعرية التى نضجت فى الخمسينات التحمت بإرادة الثورة والتمرد على القيم السائدة الاجتماعية والسياسية والثقافية. حيث أصبحت الكتابة من أجل الكتابة لا معنى لها. فانتهج البياتى هذا المنهج، فسار ملتزماً بهذا الإتجاه. فنرى الشاعر أكّد مراراً التزامه بقضية الإنسان، وأعلن الحرب على دعاة الفن للفن وشعرهم الكذوب الذى يستحق الذهاب إلى الجحيم، وهتف بحبه العظيم لقضية الإنسان فى قصيدة "الفن للحياة" من ديوان "كلمات لا تموت" قائلاً: «سأدوسُ فى قدمى/ دُعاةَ "الفن" والمتحذلقينَ/ وعجائزَ الشعراءِ/ والمتسولينَ/ وأحطِّمُ الأشعارَ فوقَ رؤوسِهم/ فدمُ الحياةِ/ يجرى بأعراقى/ وإنِّى لن أخونَ/ قضيةَ الانسانِ إنِّى لن أخونَ/ فلتذهبى يا ربةَ الشعرِ الكذوبِ إلى الجحيمِ/ فأنا هنا أستلهمُ الأشعارَ من حبى العظيمِ.» (البياتى، ٢٠٠٨م: ١/٣٥٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الالتزام السياسى

### الدعوة إلى الثورة

إنَّ الشعر العراقى المعاصر ولاسيَّما شعر البياتى حاله كحال أى نتاج أدبى يولّد من رحم الأحداث وحركة التغيير الدائمة فى المجتمع وعلى ذلك، يصح أن نسميه أدباً ثورياً حتى وإن لم تكن الثورة مضمونه الأساسى وصفته، طالما أنَّ ماهية الثورة تتسع لتشمل كل ما هو خارج عن دائرة التقبل السلبى لظروف ما.

لقد أخرج البياتى بشعره موضوع الثورة من عباءته القديمة الموشاة بالتهديد والوعيد والتحريض وذم المحتل وما سواها من أفكار إلى أفق قصيدة الشعر الحر الرحيب ونقح النص الشعرى من المباشرة والسذاجة فى الطرح والتقليدية فى الأداء والسطحية فى التناول مستفيداً من انجازات المدارس الأدبية الغربية التى أطلع عليها. وبالنسبة للأساطير فقد كانت له طريقته الخاصة فى التعاطى معها فهى عنده قد تجسدت فى تمثيل روح الحياة المعاصرة واختفت الأساطير القديمة وتلح الغريزة الشعرية المبدعة

علیه لربط الحاضر بالماضی والمستقبل بروح الحاضر وهذا هو سر الإبداع فی الأعمال الخالدة، ویخرج عن الأسلوب التسجیلی المعتاد فی معالجة موضوع الثورة فیطوف مع الثوار ثائراً یستلهم التاریخ ویدعو دعوته الصریحة التی لا تلمیح فیها إلی الثورة.

یری البیاتی الشعر کعنصر ثوری، فنراه یقول فی کتابه تجربتی الشعریة: «الفنان – الثوری إذن هو تجسید لإرادة الکائنات المتناهیة المکبوتة المضطهدة، وامتداد لها علی مدی التاریخ. ولکنَّ الکائن المتناهی هو الذی یحول أحلام الفنانین والثوریین والفلاسفة إلی عمل واقع أی إلی فعل وفی ذلک سرّ عظمته.» (البیاتی، ۱۹۷۲م: ٤٧) و«إنَّ ثوریة البیاتی هی ثوریة هادفة إلی بناء مجتمع العدل بنظامه الإنسانی المتقدم. فالثوریة هی الأولی فی جمیع توجهاته الحیاتیة. فمن الممکن متابعة التزام البیاتی بثوریته من خلال شعره الذی دلّ علی الانتصار الدائم للثورة.» (فوزی، ۱۳۸۳ش: ۱۰۸)

فالبیاتی یبشر بمیلاد عالم وقیم جدیدة وعهد سعید بفعل الثورة والمکافحة وتضحیة الإنسان حتی الموت. ففی قصیدة "یومیات العشاق الفقراء" من دیوان "قصائد حب علی بوابات العالم السبع" یحاول أن یکشف عن حقیقة الشیء من خلال الکشف عن ضده: «نموتُ واقفین/ نبحرُ واقفین/ لمدن المستقبل البعید/ نغتصبُ العالمَ بالموتِ وبالثورةِ والرحیلِ/ نستأنفُ المسیرةَ الکبری من الموتِ إلی المیلادِ/ نظلُّ فی کلِ عصورِ البؤسِ والضیاءِ/ معلّقین بخیوطِ الأملِ السوداءَ / منتظرینَ النارَ والطوفانَ / یا فقراءَ العالمِ المنهوبِ/ اتّحدوا/ یا فقراءَ العالمِ المنهوبِ» (البیاتی، ۲۰۰۸م: ۲/۲۳۹ و ۲۳۸)

فی هذا القسم یحرض الناس إلی الثورة والقیام وإن لم ینهضوا فکان مصیرهم الفناء وانعدام الأمل ویحصل الشعب عن طریق الثورة علی أمله المنشود. البیاتی یری فی الثورة، الحیاة والتطلع نحو المستقبل ویذهب إلی أنَّ الإنسان الثوری لایعترف بالهزیمة: «فالثوری لن یعرف الهزیمة ولن یقبلها بأیة حال من الأحوال.» (البیاتی، ۱۹۷۲م: ٧٦)

وفی قصیدة "الباب المضاء" من دیوان "یومیات سیاسی محترف" عبر عن نفس المفاهیم وهو یحمل لواء الثورة وله ایمان بقدرة الشعب علی التغییر الثوری: «والأصدقاءُ المیتون مِنَ المصانعِ والحقولِ /کمیاه نهرٍ هائجٍ یَتدفقون / ویهتفون: / بموتِ سفاکی الدماءِ / وسقوطِ صُناعِ الظَلامِ» (البیاتی، ۲۰۰۸م: ۱/۳۲۰) البیاتی یؤمن بالغد ویری أنَّ الحیاة تنبثق من

الماضى ويذهب إلى أنَّ الحياة أغنية جميلة يتغنى بها الشعب: «يا إخوتى: الحياة / أغنية جميلة، مطلعها الدموع والأحزان.» (م.ن: ٢١٨/١) البياتى يرى أنَّ الإنسان سيد مصيره وفى نهاية المطاف هو يثور على سفاكى الدماء ويعاقبهم والغد الأفضل أمامه.

كتب البياتى قصائد كثيرة إلى كبار ثوار العالم فى عصره. منها قصيدة "سبع سنابل" من ديوان "عشرون قصيدة من برلين" التى أهداها إلى "تيلمان" من ثوار الحركة اليسارية: «سنابلُ سبع مِن اليونانِ/ مِن أمٍّ ديمتروفِ / مِن صوفيا / ومِن أطفالِ كردستانَ / حمّلتُها إليک، يا رفيقَنا / تيلمانُ / المجدُ للإنسانِ / لعالمٍ يُولَدُ تحتَ الرأيةِ الحمراءَ / تحتَ رأيةِ العمالِ / يا رفيقَنا تيلمانُ / المجدُ للبحرِ والرُّبّانِ / فانهض / فإنّ الحُبَ والأغانىَ / والخبزَ للجميعِ / فى بلادِک الخضراءَ» (المصدر نفسه: ٣٣٠/١ و٣٢٩) ظهرت مرجعيات ثقافة شعره كثيرة فمنها بصورة قصائدة مهداة لهم ومنها قصائد معنونة باسمهم وهذه الأمور تبرهن على سعة وشمولية ثقافته وتنوع مطالعاته وينابيع إيحاءاته.

وفى قصيدة "إلى غابريل بيرى وعمال مارسيليا الصغار" من ديوان "المجد للأطفال والزيتون" يمجد الشاعر ثوار (مارسيليا) العمال و(غابريل) قائلاً: «غابريلُ يا عبقَ الربيعِ ويا نشيدَ الثائرينَ / مازلتُ أذكرُ وجهَک الصافىَ العميقَ / وقد تخضبُ بالدماء / مازلتُ أذكرُ صمتَ مرسيليا المريرَ / ولربَّما يوماً سيقتلنى البرابرةَ اللئامَ / ويظلُّ مِن بعدى وبعدک سائرينَ / عمالُ مرسيليا الصغارُ / نحو الغدِ النائى القريبِ» (المصدر نفسه: ٢٢٤/١ و٣٢٣) البياتى يعتقد أنَّ الشاعر يجب عليه ارتباط بجميع ثورات العالم قائلاً: «لأنَّ ثورات العالم حلقات متّصلة وليس آخر ثورة فى هذا العصر أو ذاک هى آخر ثورة فى العالم. والشاعر لايرتبط بثورة عصره وبلاده فقط وإنَّما بثورات كلّ العصور وكلّ البلدان، لأنَّ روح الثورة تحلّ فى الحياة وتنتصر على الموت وتحلّ فى الأشياء فتمنحها الحياة.» (البياتى، ١٩٧٢م : ٧٨)

قصيدة "إلى مالک الحداد" من ديوان "النار والكلمات" تدلّ على إيمان الشاعر بدور الثورة العملاقة وحتمية الانتصار: «الثورةُ العِملاقةُ / الفكرةُ الخلّاقةُ / تجرفُ فى طريقِها المسوخَ والطبولَ / تَحرثُ فى إعصارِها الحقولَ / تُعيدُ صنعَ الرائعِ النَّبيلِ / تمنحُ للممثلِ القتيلِ / دماً جديداً، مسرحاً جديداً / تنفخُ فى قصائدِ الجليدِ / حرارةَ

الخلقِ، تُعیدُ خلقَها، تُعیدُ.» (البیاتی، ٢٠٠٨م: ٥٠٦/١) یری البیاتی أنَّ الثورة تغسل کل معوقات أمامها وتخلق ظواهر جدیدة. هو یعتقد أنَّ الحل الوحید أمام الشعب للتخلص من أدران الاستعمار وأذنابه هو الثورة.

فی قصیدة "الشعر والثورة" من دیوان "کلمات لاتموت" یشیر الشاعر إلی وظیفة الشعر الثائر ویعلن أنَّه ذاهب لکی یقرع أجراس الثورة ویشعل النار الثورة: یا شعرُ حطّم هذه الأوثانَ / وإقتحم الخطوبَ / وتعال نرتاد البحارَ / ونجتلی نجمَ الشعوبِ / أنا ذاهبٌ کی أقرعَ الأجراسِ / کی أطأَ اللهیبَ.» (المصدر نفسه: ٣٥٩/١) هذا الشعر یبرهن علی أنَّ الفنان "الشاعر" مسؤول تجاه الآخرین وهذا الأمر منبثق من إیمان الشاعر بالوظیفة الحقیقیة کعنصر ثوری من فئة الملتزمین.

وأیضاً فی هذه القصیدة، کان البیاتی یری أنَّ وظیفة الشعر الملتزم الثوری أن یحطم الشعر الکذوب الذی مدح السلاطین الغزاة: «الشعرُ أعذبُه الکذوبُ/ کانوا حذاءً للسلاطینَ الغزاةِ / بلا قلوبٍ / یا شعرُ حطِّم هذه الأوثانَ / واقتحم الخطوبَ / وتعال نرتاد البحارَ.» (المصدر نفسه: ٣٥٩/١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ البیاتی أثناء قصائده یلجأ إلی استخدام الأساطیر منها اسطورة برومیثیوس – الإله الجبار الذی سرق النار من الآلهة لیفید منها البشر – ویجعله الشاعر رمزاً للإنسان الثائر المتمرد الذی یبحث عن الحریة. ففی قصیدة "سیرة ذاتیة لسارق النار"، جاءت الأسطورة لتنقذ اللغة من الشعراء الذین یزخرفون الکلمة ویزیفون الحقائق فی عصر الثورات: «اللغةُ الصلعاءُ کانت تصنعُ البیانَ والبدیعَ / فوقَ رأسِها باروکةٌ / ترتدی الجناسَ والطباقَ فی أروقةِ الملوکِ / فی عصرِ الفضاءِ –السفنِ الکونیةِ– الثوراتُ / وشعراءُ الحِلمِ المأجورِ فی الأبراجِ کانوا بالمساحیقِ/ وبالدهانِ یخفونَ شُحوبَ ربةِ الشعرِ التی تَشیخُ / الخصیانُ کانوا یمدحونَ الخدمَ– الملوکُ فی الأقفاصِ/ کان سارقُ النارِ مع الفصولِ یأتی / حاملاً وصیةَ الأزمنةِ–الأنهارِ/ یأتی رائیاً: / یَهجسُ– فی سباقِ خیلِ البشرِالفانینَ، فی توهجِ الأرضِ / التی حلَّ بها» (المصدر نفسه: ٣٤٧/٢–٣٤٨) یذهب البیاتی إلی أنَّ مهمة الشاعر هی أن یقرع اجراس الثورة لیوقظ شعبه الغافی ویشعل نار الثورة ویخوض غمار اللهب.

لقد نقل البياتی موضوع الثورة إلی أفق جديد ووظّف الأساطير والرموز للتعبير عن الأفكار الثورية وحركة المجتمعات بصورة جديدة. عبّرت عن روح المرحلة وراح التجديد الحقيقی فی الشعر العراقی وهو نفسه النزوع إلی الثورة مقنعاً بالحب مختبئاً خلف أقنعة الأسطورة يقول فی قصيدة "الهجرة إلی الذات" من ديوان بستان عائشة قائلا: «وحين عبرتُ الخطَ الأحمرَ للدنيا / لمعتُ فی عتمةَ نفسی شاراتِ ضياءٍ/ وحوارَ مابين الأحياءِ الموتی/ والموتی الأحياءُ / سكنت روحی فی الكلماتِ / نهراً قدّسه رمزٌ كونی / صار الوجهُ الآخرُ للدنيا / صار الإشراقُ / ظهرَ الوجهِ الخالدِ للحبِ / انتصر الإبداعُ / قامت مدنٌ بشروطِ الفنِ يكافحُ فيها / الشعراءُ من أجلِ خلاصِ الإنسانِ.» (المصدر نفسه: ٥٦٤/٢) فهو يؤمن أنَّ الشعر رسالة يحملها الشعراء تسعی لخلاص الإنسان يتوحدون معها لتشرق أرواحهم مع إشراقة الخلاص المنشود.

الشاعر فی قصيدة "عين الشمس" من ديوان "قصائد حب علی بوابات العالم السبع" يطالب بالوقوف أمام الظلم ويحض للثورة: «مَن يُوقفُ النزيفَ؟ / وكلُّ ما نحبُّه يرحلُ أو يموتُ / يا سفنَ الصمتِ ويا دفاترَ الماءِ وقبضِ الريحِ / موعدُنا ولادةٌ أخری وعصرُ قادمٍ جديدٍ / يسقطُ عن وجهی وعن وجهكَ فيه الظلُّ والقناعُ / وتسقطُ الأسوارُ.» (المصدر نفسه: ٢٢٩/٢)

ففی قصيدة "صورة تقريبية لبورجوازی صغير يقرض الشعر" من ديوان "يوميات سياسی محترف" يذمّ الشاعر أعداء الحرية والثورة؛ فيأخذ من الإمام حسين(ع) رمزاً للثائر الحیّ الشهيد ويكشف عن جناية المنافقين وهم يبكون عليه بعدما قتلوه: «رأيتُه يبكی علی الحسين / ويَطعنُ الحسينَ / فی كربلاء طعنةُ الجبانِ فی العينينِ / يُقبّلُ اليدَ تصفُه لقاءَ ليرتينِ.» (المصدر نفسه: ٣١١/١)

## الدعوة إلی الحرية

إنَّ الشاعر فی قصيدة "مذكرات رجل مسلول" من ديوان "المجد للأطفال والزيتون" دعا إلی الحرية والحياة من أجل غد الإنسان آملاً بعالم جديد قائلاً: «إنّی لأومنَ فی غدِ الإنسانِ، فی نهرِ الحياةِ / فلسوفَ يكتسِحُ التفاهاتَ الصغيرةَ والسدودَ / وسوفَ ينتصرُ

الغـداةَ / إنسـانُ عالمِنا الجديدُ / على المذابحِ والخرائـبِ والوباءَ / إنّى لأومنَ / رغمَ مَوتى فى المساءِ / إنّى لأومنَ، أيُّها الموتُ العنيدُ / بالفكرِ يعمرُ أرضَنا الذهبيةَ الخضراءَ، بالفكرِ الجديدِ» (المصدر نفسه: ٢٣٤/١) إنَّ البياتى يحب الإنسان ومن أجله يحب الحياة ويكره الموت وهكذا انطلق من خلال شـعوره بوحدة انسـانية شاملة يدعو إلى الحياة وإلى اقتحام وسط الشعب الذى يقاتل من أجل غد أفضل للإنسان.

إنَّ الشـاعر فى قصيدة "الليل فى كل مكان" من ديـوان "الذى يأتى ولا يأتى" يبحث عن سبيل التحرر ويدعو إلى الحرية: «عديدةُ أسلابِ هذا الليلِ فى المغارةِ/ جماجمُ الموتى، كتابٌ أصفرُ، قيثارةٌ/ نقشٌ على الحائطِ، طيرٌ ميتٌ، عبارةٌ/ مكتوبةٌ بالدم فوقَ هذه الحجارةِ/ الساسةُ المحترفون ورجالُ المالِ والملوكِ/ سادةُ هذا العالمِ المنهوكِ/ الليلُ فى كلِّ مكانٍ، وأنا أنتظرُ الإشارةَ/ أيَّتها المحارةُ/ تكسرى، تطايرى، تقمصى العبارةَ/ واندلعى شرارةً» (المصدر نفسه: ٨٧/٢-٨٨) «يرى الشاعر كل ما حوله سادته ظلمة ودمس والحل الوحيد لخلاص من هذاالليل الأسـود بالثورة. إنَّ الإنسان إذا كان مكتوفى الأيدى فقد كان مصيره الموت وبقـى منه جماجمه لجيل الغد. إنَّ الفقر والقهر الاجتماعى هما المحرك الأساسـى للثورات الاجتماعية وانطلاقا من هذا يتمرد عليها كظواهر غير انسانية مقيتة ولاسبيل لغلبة عليها إلا بتحقيق الحرية التى يتعثر منها الإنسان على التحرر والانتقاء. الحرية لدى البياتى هى أسـاس إيدئولوجيته الفكرية. إنَّ على الإنسان أن يتحرر أولاً وبعدها سوف يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين أمل الإنسانية فى الدفء والخصوبة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٢٤٨)

إنّ البياتى إذا اسـتحضر صوت المعرى أو المتنبـى أو الخيام ولجأ إلى قناع هؤلاء الشـعراء والكتاب فهو يريد أن تصبح هذه الشخصيات صوتاً من خلال البعد التاريخى وتأكيد صمودهم تجاه الهزيمة وأن يثبت دور الكلمة أمام ظالمين التاريخ لنيل إلى الحرية ولهذا ينشد باستدعاء المعرى قائلاً: «يا رهينَ المحبسينَ/ قم ترَ الأرضَ تُغنى، والسماءُ/ وردةٌ حمراءُ والريحُ غناءُ/ قم ترَ الأفقَ مشـاعلَ/ وملايينُ المساكينِ تقاتلُ/ فى الدُّجى من أجل أن تطلع الشمس» (البياتى، ٢٠٠٨م: ٢٦٨/١)

«للبياتـى قدرة فائقة على تصوير الواقع الإنسـانى فى أشـعاره والتعبير عن ثقته بالحرية ويستهوى متلقيه بما فيه من نبرة متوقدة من الحب والأمل والحنان.» (الجيوسى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٠٠١م: ٧٣) فينشد قائلاً: «الشـمسُ في مدينتي/ تشرقُ والأجراس/ تُقرَعُ للأبطال/ فاستيقظي حبيبتي/ فإنَّنا أحرار...» (البياتي، ٢٠٠٨م: ٣٨٢/١).

## الرفض والتمرد

ربّما تخطر على بالنا ما علاقـة التمرد والرفض بالالتزام؟ فنجيب بأن ظهر ونشـأ الموقـف الذي تضمنه مفهوم الواقعية وهو أسـاس الالتزام منبثـق من التمرد والرفض والثورة على الواقع الاجتماعي والإنساني.

نجد شاعر التمرد والثورة في قصيدته "عن الموت والثورة" يخاطب التاريخ والزمن ويبشر بعـالم الغد الآتي من موقف ثائر. والإيمان بالتغيير واضح فـي أبيات هذه القصيدة: «أيتُّها العلامـةُ/ يا قدرَ التاريخِ والمصيرِ للوجودِ/ الموتُ في الزمانِ/ في داخلِ الإنسـانِ/ يأتي لبعثِ الجنةِ المفقودةِ/ في هذه الحياةِ/ علامةُ الثورةِ فوقَ السـمِ والشـرورِ/ فهي عبورٌ مِن خلالِ الموتِ/ وصيحةٌ عَبرَ جدارِ الصوتِ» (المصدر نفسـه: ١٥٥/٢-١٥٢) أن تأمل مغزى هذه الكلمات يفضي إلى استكناه الطرقة الجميلة التي يوظف فيها الشاعر الموت ليصب في الهدف الخاص الذي يرمي إليه وهو يؤكد فكرة العبودية التي ستزول لامحالة بفضل النضال والصبر والثبات كما أنَّ مغزى البيتين الأخيرين يؤكد مكانة الشـاعر في استنهاض الهمم وبذر الثورة في النفوس وقيادة الجموع لتحقيق الغاية الكبرى المتمثلة بالخلاص.

وفي قصيدة "سـأنصب لک خيمة في الحدائق الطاغورية" من ديوان "كتاب البحر" يتمرد الشاعر على المدن الخائنة، تمرداً إيجابياً لتغيير الواقع. وهو ينشد قيم الثورة ويحلم بالمدينـة الفاضلة: «الطفلُ والعاشـقُ في وجهه الـ/ آخر يرثي المـدنَ الخائنةَ/ يفرُّ مِن جحيمِها ثائراً/ ممارسـاً طقوسَه الباطنةَ/ مدمّراً حياتَه حالماً/ بالمدنِ الفاضلةِ العاشقةِ/ منتظراً غزالةَ البحرِ والـ/ مراكبَ البيضاءَ والصاعقةَ» (المصدر نفسـه: ٣٢٤/٢) الشاعر يصـور في عالمه المجنح، المدينـة الفاضلة التي تكتظ بالمراكـب البيضاء والثورة ونجد الثورة والتغير من آهم مقومات تمرده ورفضه.

الشـاعر في مواقف الثورة والتمرد يصور السـندباد ثائراً، منها في قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت في الحياة" التي ينشـد: «لعلّ السـندبادَ/ يشعلُ في صيحتِه جزائرَ الهندِ وأرخبيلَ بحرِ الرومِ/ يحملُ في مركبِه للألمِ المغلوبةِ البشارةَ/ وعشبَه ونارَه/

إلى الذين دفنوا أحياءَ فى المغارةِ/ وقاتلوا مَعَ الملايينِ التى تئنُ فى أغلالها ووقعوا فى الأسرِ/ وأعدمُوا فى الفجرِ/ وهم يغنون أغانى النصرِ» (المصدر نفسه : ١٧١/٢)

الشاعر فى قصيدة "عين الشمس" من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع" يريد من الشعب تواصل الثورة والتمرد قائلاً: «أيتُّها الأرضُ التى تعفنت فيها لحومُ الخيلِ والنساءِ/ وجثثُ الأفكارِ/ أيُّتها السنابلُ العجفاءُ/ هذا أوانَ الموتِ والحصادِ/ قريبةَ دمشقَ/ مَن يوقفُ النزيفَ فى ذاكرةِ المحكومِ بالإعدامِ قبلَ الشنقِ؟/ ويرتدى عباءةَ الولىّ والشهيدِ؟/ ويصلّى مثلى بنارِ الشوق؟» (المصدر نفسه: ٢٢٨/٢و٢٢٧)

فى قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت فى الحياة" يندد بحكام وملوك الشرق وفيها نرى استدعاء شهرزاد: «رأيتُ فى مزابلِ الشرقِ وفى أسواقِه الملوكَ/عادوا بتيجانٍ مِن الورقِ/ مِن رحلةِ الضياعِ والقلقِ/ وحالمين يحرثُون البحرَ/ فى طلوعِ الفجرِ/ رأيتُ شهرزادَ/ جاريةً فى مدنِ الرمادِ/ تُباعُ فى المزادِ/رأيتُ بؤسَ الشرقِ»(المصدر نفسه: ١٧٢/٢)

يتحدث البياتى فى كتاب "كنت أشكو إلى الحجر" عن تمرده قائلاً: «أوكد هنا أنَّ التمرد قد وُلد فى داخلى مع صرختى الأولى وأنا فى يد القابلة ...كل ما هنالك هو وجه البؤس الإنسانى ونار التمرد التى كانت تتّقد فى داخلى.» (البياتى، ١٩٩٣م : ٤٣) البياتى لايرى الإبداع إلا تمرداً وثورة: «الإبداع هو تمرد وثورة تمنح الانسان الوعى الكامل والإحساس وبقدره ومصيره بشرط الإبداع» (المصدر نفسه: ٨٢)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

## قضية فلسطين

إنَّ البياتى إضافة على استخدام الأساطير، استدعى الشخصيات التراثية لإنجاز رسالته الشعرية. ففى قصيدة "الجرادة الذهبية" من ديوان "الموت فى الحياة" التى أهداها للاجئين الفلسطينين، يمزج بين الموروث التاريخى "صلاحالدين الأيوبى" ومعاناة الإنسان فى عصره. فيتكلم عن معاناة اللاجئين ويصورهم بانتظار خيل صلاحالدين. فيبدأ بالألم المغلوبة منذ زمن المغول ويمجد ثوار الفيتنام قائلاً: «أبعث حياً بعدَ ألفِ عامٍ/ فى ساحةِ الإعدامِ/ وفى خيامِ اللاجئينَ ومقاهى مدنِ العالمِ دونَ وطنٍ أو بيتٍ/ نجوتُ من مذابحِ المغولِ/عبرتُ ألفَ سورٍ/ رأيتُ فى مزابلِ الشرقِ وفى أسواقِه الملوكَ/ عادوا بتيجانٍ من الورقِ/ من رحلةِ الضياعِ

والقلقِ/ وحالمينَ يحرثونَ البحرَ/ فى طلوعِ الفجرِ/ رأيتُ بؤسَ الشـرقِ/ ونجمةَ الميلادِ فى دمشقِ/ رأيتُ مجدَ فقراءِ الأرضِ فى الفيتنامِ/ وفى خيامِ اللاجئينَ سيدَ الآلامِ/ منتظراً خيل صلاحِ الدين/ وصيحةِ الفرسانِ فى حِطينَ» (البياتى، ٢٠٠٨م: ٢/١٧٢-١٦٩)

وأيضــاً فى قصيدة "العرب اللاجئون" من ديوان "النار والكلمات" يشـير الشـاعر إلى معاناة اللاجئ الفلسـطينى وخيانــة الحكام العرب الذين باعوا صلاحالدين وقبور اللاجئين: «يا مَن يدقُّ البابَ/ نحنُ اللاجئينَ/ متنا/ وما يافا سـوى إعلانِ ليمونٍ/ فلا تقلق عظامَ الميتينَ/ باعوا صلاحَالديـن/ باعوا درعَه وحصانَه/ باعوا قبورَ اللاجئينَ» (المصدر نفسه: ١ /٤٤١و٤٤٠)

إنَّ البياتى فى نفس القصيدة اسـتدعى شـخصية أخرى من التراث الشعبى لتعبير عن الواقع الحزين الذى إتجه نحو العرب اللاجئين؛ فيصورهم بزىّ السندباد قائلاً: «مَن يشـترى؟- اللهُ يَرحمُكُم/ ويَرحمُ أجمعينَ/ آباءَكم، يا محسنون/ اللاجئ العربى والإنسان والحـرف المبين/ برغيفِ خبزٍ/ إنَّ أعراقى تجفُّ وتَضحكون/ السـندبادُ أنا/ كنوزى فى قلوبِ صغارِكم/ السندبادُ بزى شحاذٍ حزينٍ/ اللاجئُ العربى شحاذٌ على أبوابِكم/ عارٍ عطِين/ النمل يُأكلُ لحمَه/ وطيورُ جارحةُ السنينَ» (المصدر نفسه: ٤٤١/١)

البياتى رفض الالتزام السياسـى وظل منحازاً إلى الالتزام الإنسـانى، إذ أنَّه يرى أنَّ اصحاب السياسـة لايقتصرون على الإشـادة بأنفسـهم عن طريق أشعار الشعراء واكتظاظ سـجون المستبدين -نحو استالين شـاهد على ذلك- بالشعراء بل أرادوا أن يجعلوا الشعراء أتباعاً لايفكّرون وأبواقاً لنياتهم السيئة ولايكتبون إلا ما يملون عليهم.

## الالتزام الاجتماعى

### الأوضاع الاجتماعية[1]

لاشكّ فى أنَّ قيمة الشعر تنطلق من طريقة تعاطيه مع موضوعات الاجتماعية للحياة ولاسيَّما الموضوعات المصيرية فى حياة الإنسان ومن الطبيعى أنَّ موضوع الإنسان بكامل جوانبه موضوع حيوى يتسع كما قلنا سابقاً إلى أبعاد أعمق من مجرد كونه نشاطاً له أهدافه

١. يكاد كل ماجاء فيما سـبقناه من المقالة حول الالتزام السياسـى بشـتى مقوماته يمثل جوانب من علاقة الشـاعر بالمجتمـع فليس لدى عذر فى اختيار العنوان هنا إلا الرغبة فى الكشـف عن سمات وقضايا أخرى لم أتعرض لها من قبل.

المتنوعة. الأديب، إنسان يعيش ضمن مجموعة من البشر يتبادل معهم التأثر والتأثير ويشاركهم الهموم والتطلعات، فهو لا يعيش في فراغ زماني أو مكاني. ولكنَّه يعيش ضمن مجتمع حي متحرك يهدف إلى التطور والتقدم نحو الأفضل، كما يهدف إلى معالجة قضاياه الاجتماعية التي تقف عائقاً في طريق هذا التحرك المستمر والمتجدد؛ فهو يتأثر بكل اهتزازات الذبذبة الإنسانية سلباً وإيجاباً، ويتأثر بكل ألوان الطيف الحياتي التي تنسكب في وعاء وجوده كإنسان يمثل طبيعة الوجود، وهو كإنسان تاريخيّ يجب أن يرسم الطريق للأجيال الحاضرة والقادمة عبر أدبه الإنسانيّ الثر.

«للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم.» (عباس، ۱۹۷۸م: ۱٦۰) كما سبقنا أنَّ الالتزام هو الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع وهي ليست علاقة أخذ وعطاء ولاعلاقة انصهار أو ذوبان إنَّما هي علاقة تطابق.

إحدى طرق البياتي التجأ إليها للتعبير عن القضايا الاجتماعية هي الأسطورة وأبطال الأسطوريين واختار هؤلاء الأبطال من الشخصيات الثورية في التاريخ نحو: الحلاج والمعري والخيام والمتنبي وغيرها من الشخصيات ويتوخّى من خلال هولاء الأبطال، أن يعبر عن أزمة إنسانية عامة من أجل الحياة ضد قوى الشر والموت ولهذا ينشد في قصيدة "عذاب الحلاج" بالتقاء البشرية بعضها بعضاً وإحتضانهم بعد أنَّ حال دونهم قوى الشر وقطعوا أوصال جسمه وأحرقوها: «موعدُنا الحشرَ، فلا تداعبي قيثارةَ الجسدْ/ أوصالُ جسمي أصبحت سماد/ في غابةِ الرمادْ/ ستكبرُ الغابةُ يا معانقي/ وعاشقي/ ستكبرُ الأشجارُ/ سنلتقي بعد غدٍ في هيكلِ الأنوار» (البياتي، ۲۰۰۸م: ۱۹/۲) البياتي يؤمن بإنسانية الإنسان ولهذا يدافع عنه لأنَّه يرى أنَّ للإنسان القيمة الوحيدة في هذا الكون هو يبشر بنمو بذرة شجرة الحب والحرية.

إنَّ إرادة التغيير وعوامل التخلف والقهر جعلتنا البياتي أن يتمسك في أعماله الشعرية بموقف الحرية الإجتماعية كوسيلة لإستمرار فعالية الوجود الإنساني. وفي قصيدة "رحلة حول الكلمات" من ديوان "سفر الفقر والثورة" يتكلم البياتي عن المأساة والكآبة الإنسانية قائلاً: «ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح/ وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب/ وصائدو الذباب/ وخربت حديقة الصباح/ السحب السوداء

والأمطار والرياح» (المصدر نفسه: ١١/٢)

ففـي قصيدة "اعتذار من خطبة قصيرة" من ديوان "النار والكلمات" يعبر الشـاعر عن مدى إنزعاجه من الخيانات والأكاذيب: «الشـموع انطفأت/ والليالى بردت/ وأنا أحمل قلبى فى حقيبة/ مثل طفل ميت، أغرق بالدمع صليبه/ عبر آلاف الخيانات وآلاف الأكاذيـب الحقيرة/ إنَّ روحى تختنق/ بـين آلاف الخيانات وآلاف الأكاذيب الحقيرة/ فوداعاً/ سيداتى وسادتى» (المصدر نفسه: ٤٢٨/١و٤٢٧)

البياتى فى قصيدة "سـفر الفقر والثورة" من نفس المجموعة، للتعبير عن الثورة على الظلم والفقر، استدعى عبارة الإمام على(ع): "لو كان الفقر لقتلته": «مِن القاعِ أُناديک/ لسانى جفَّ واحترقت/أهذا أنتَ يا فقرى،/ بلا وجهٍ، بلا وطنٍ/أتترکنى؟/ صغاراً آه قد كنا، وقد كان.../ لو أنَّ الفقرَ إنسـانٌ/ إذن لقتلته وشـربت من دمه/ لو أنَّ الفقرَ إنسانٌ» (المصدر نفسه: ٤٣/٢)

أيضـاً فى قصيدة "المرتزقة" من ديوان "عيون الكلاب الميتة" اسـتدعى البياتى قول الإمام على(ع) وذلک فى خطبته الشـهيرة "الجهاد": «يا أشـباه الرجال ولا رجال ويا أحلام الأطفال وعقول ربات الحجال... .» اسـتمد الشاعر منه لبيان حال الحكام: «آه مِن عصرِ المماليکِ الجديدِ/ ومِن الصمتِ/ ومِن بوقاتِ اشباهِ الرجالِ الميتين/ مِن كهوفِ العالمِ السفلى» (المصدر نفسه: ١١٥/٢).

ويتكلّم الشاعر فى قصيدة "الأعداء" عن ضغط الحكام للأدباء والشعراء السوفياتين فى موسكو وأيضاً عن تجار الكلمات قائلاً: «مَن أسكت صيحاتِ الشعراءِ/ مَن يبكى/ مَن مات؟/ قبض الريح/ فأنثر أزهارَک فى الريحِ/ وأصمد فى وجهِ الريحِ/ وأصفع تجارَ الكلماتِ/ العورَالأقزامَ/ سَقطَ متاعَ الأيامِ» (المصدر نفسه: ٤٤٥/١)

وفـى قصيدة "الصحف الصفراء" يفضح الشـاعر دور الصحـف فى تلک الظروف: «الصحـفُ الصفراءُ فى زمانِنا/ توزّعَ الألقابَ/ تلثمُ أيدى القاتلينَ/ تمسـحُ الأعتابُ/ أبطالَها مزيفوا النقودَ والتاريخَ والأفكارَ/ ولاعبوا الحبالِ والمهرجونِ كاتموا الأسـرارِ/ وجوقةُ الأوغادِ والأشرارِ» (المصدر نفسه: ٤٧٨/١)

فعالج البياتى مشـكلة المدينة، وليست مشكلة المدينة فى أشعاره مشكلة سكانية ولا

عمرانية بل تعبير عن إحساس الشاعر بالضيق والاختناق، وشوقه الى الحرية والانطلاق. ففى قصيدة "ذكريات الطفولة" من ديوان "أباريق مهشمة" يعبر عن هذا الاختناق والظلام: «بالأمس كُنا، آه مَن كُنا: ومِن أمسَ يكون/ نعـدو وراء ظلالنا...كُنا، ومِن أمس يكونُ/ لا نرهبُ الصمتَ الذى تضفيه أشـباحُ الغروبِ/ فـوقَ الحدائقِ والغروبِ/كانت مدائنُنا الجديدةُ فى الظلامِ/ بمنازلِ الأمواتِ أشبه أو قرى/كانت مدائنُنا تُقام/ وفى الظلام/كُنَّا نحدقُ فى الفراقِ، ولا ننامُ/بَعدَ المساء، وبَعد حينٍ/ وتثورُ أحقادُ السنينَ/ فنعودُ نبحثُ فى بقايا الذكرياتِ عن الحياةِ» (المصدر نفسه: ١/١٧٢و١٧١)

فى قصيدة "المدينة" من ديوان "عيون الكلاب الميتة" يعبر البياتى عن فرق الشاسع بين الفقراء والأغنياء وعن تدمير روح العصر. ويرى الشـاعر الإنسان يباع فى واجهة المخاذن، فيصرخ بوجه الساسـة واللصوص، ويندد بعجز الإنسـان الذى فقد إنسانيته: «وعندما تعرت المدينةُ/ رأيتُ فى عيونِها الحزينةِ/ مباذلَ الساسةِ واللصوصِ والبياذقِ/ رأيـتُ فى عيونِهـا الطفولةَ اليتيمةَ/ ضائعـةً تبحثُ فى المزابلِ/ عَـن عظمةٍ/ عَن قمرٍ يموتُ/ فوق جثثِ المنازلِ/ رأيتُ الإنسـانَ الغدَ المعـروضَ فى واجهةِ المخاذنِ/ وقطعَ النقودِ والمداخنَ/ مجللاً بالحزنِ والسـوادِ/ مُكبلاً يبصقُ فى عيونِه الشرطيَ/ واللوطيَ/ والقوادَ/ رأيتُ فى عيونِها الحزينةِ/ حدائقَ الرمادِ» (المصدر نفسه: ٢/١٠٤و١٠٣)

إنَّ فى قصيدة "سـوق القرية" من ديوان "أباريق مهشـمة" وجـد البياتى فى القرية مكانـاً نموذجياً للتمثيل على الظلم والفقر وبؤس البشـر والفكرة الاجتماعية وفيه من مفردات ذات دلالات بالظلم والفقر والتخلف والألم البشرى: «الشمسُ، الحمرُ الهزيلةُ، والذبـابُ/ وحذاءُ جندىٍّ قديم/ يتداولُ الأيدى، وفـلاحٌ يحدقُ فى الفراغِ/ فى المطلعِ العامِ الجديدِ/ يداى تمتلئان حتماً بالنقودِ/ وسأشترى هذا الحذاء.../ مِن جنةِ الفردوسِ أقـربُ والذبابُ/ والحاصدون المتعبون/ زرعوا، ولم نأكل/ ونزرع، صاغرين، فيأكلون» (المصدر نفسه: ١/١٤٨)

## الالتزام الدينى

«ويرجح بعض الدارسين أنَّ الفن نشأ فى أحضان العقيدة الدينية، وليس هناك فنان

معروف لم يصدر عن عقيدة، والعقيدة هي التعبير القديم عمّا نسميه اليوم بالأيديولوجية فالأيديولوجيــة عقيدة، وكل ما فــي الأمر أنَّ كلمة عقيدة ارتبطــت في أذهاننا خلال التاريــخ بالعقيدة الدينيــة.» (إسماعيل، ١٩٨٥م: ٣٨) «والالتــزام في مفهومه الحديث، هو اتخاذ موقف في النزعات السياســية والاجتماعية معــبراً عن أيديولوجية طبقة ما أو حــزب أو نزعة أي: عقيدة تلك الطبقة أو الحزب أو النزعة وهدف الالتزام إســهام الأديب في حل مشاكل المجتمع.» (ابوحاقة، ١٩٧٩م: ١٣).

استفاد البياتي في قصائده من المفردات التي يدل على التزامه الديني؛ ففي قصيدة "صورة تقريبية لبورجوازي صغير يقرض الشــعر" من ديوان "يوميات سياسي محترف" يأخذ من الحسين(ع) رمزاً للثائر الحيّ الشهيد ويكشف عن جناية المنافقين وهم يبكون عليه بعدما قتلوه: «رأيته يبكي على الحســين/ ويطعن الحسين/ في كربلاء طعنة الجبان في العينين/ يقبّل اليد تصفه لقاء ليرتين.» (البياتي، ٢٠٠٨م: ٣١١/١)

البياتي في كثير من قصائده تكلّم عن المبشّر الذي ينتظره منها في قصيدة "شيء من ألف ليلة" من ديوان "الموت في الحياة" يقول: «كانت سماءُ القارة/ تنتظرُ البشــارةَ/ ألفاً مِن السنينَ أو تزيدُ/ تحتَ ركام الورق الميت والجليد/ أنتظر "الغائبَ" مِن دمشقَ/ يأتي على جوادِه تحتَ حرابِ البرقِ/ مكتســحاً ركامَ هذا القبرِ/ ومشــعلاً نيرانَه في القفرِ» (الديوان، لاتا: ١٧٧/٢)

الشاعر في قصيدة "الموت" من ديوان "الذي يأتي ولا يأتي" استفاد آيات من القرآن كنايــة بأفعال الحكام: «الثعلــبُ العجوزُ/ يقرأُ في كلِ اللغاتِ كتبَ الفلســفةِ الجوفاءِ/ يزيفُ النقودَ والأفكارَ/ يندسُ في قلبِ المغني، يقطعُ الأوتارَ/ يَذلُّ مَن يشــاء/ يَعزُّ مَن يشاءُ» (م.ن: ٨٤/٢)

البياتي في قصيدة "قصائد حب إلى عشــتار" من ديوان "الكتابة على الطين" يشير إلــى الكعبة وفي جنبــه يذكر كلمات المحــراب والعبادة قائلاً: «مــدنُ اللهِ في الأرضِ بنيناها، بنينا كعبةَ عَبرَ البحارِ/ وتعبّدنا بمحرابِ النهار» (المصدر نفسه: ٢١١/٢)

وفــي قصيدة "مجنون عائشــة" من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم الســبع" يجعل الكعبة في ذهننا عندما يذكر كلمة الحجر الأسود: «خبأتُ وجهي بيدي/ رأيتُ/

عائشـةَ تطوفُ حولَ الحجرِ الأسـودِ فی أکفانِها/ وعندما نادیتُها هوت علی الأرضِ رماداً وأنا هویتُ/ وکتبتُ أسماءَنا جنباً الی جنبٍ علی لافتةِ الضریحِ» (المصدر نفسه: ۲۵۸/۲)

وأیضاً فی قصیدته "دیـک الجن" یأتی بذکر الکلمات الجنة والجحیم قائلاً: «کانت طیورُ الجنةِ المفقودةِ/ تُوقظُ فی غنائِها طفولتی الشریدةُ/ غداً أمام اللهِ فی الجحیمِ أحطِّمُ الدمیةَ والقدحَ/ أتبعها عبر الممراتِ إلی الفراتِ» (المصدر نفسه: ۲ / ۱۵۸ ۱۶۰)

أو فی قصیدة "قصیدة الإغریقیة" من دیوان "قمر شـیراز" یسـتحضر المسجد حین یذکـر لفظ المحراب: «قالوا إنطق باسـمِ الحُبِ/ وباسـمِ اللهِ/ وتکلـم واقرأ هذا اللوحَ المحفوظَ وراءَ المحرابِ» (المصدر نفسه: ۳۴۸/۲)

إنَّ البیاتی اسـتفاد من اللفظ الدینی أی یوم القیامـة فی قصائده المختلفة منها فی قصیدة "رسـائل إلی الإمام الشافعی" من دیوان "قصائد حب من بوابات العالم السبع" الـذی یقول: «رحلتُنا تمت دلیلی قالَ فالإسـکندرُ الکبیرُ/غزا بلادَ فارسِ والهندِ/ قال دلیلی وبکی وخضلت لحیتُه الدموعَ/ وسقطت فوقَ زهورِ الأرضِ/ فأصبحت حمراءَ قال إنَّها علامةُ القیامةِ/ وشارةُ الإمامةِ» (المصدر نفسه: ۲۵۶/۲)

اسـتفاد الشاعر من لفظ الصلاة ومشتقاتها أثناء قصائده؛ وفی "الموت فی غرناطة" هکـذا ینشـد: «أیَّتها العذراءُ/ ها أنا انتهیت/ ها أنا صلیـتُ/ لعودة الغائبِ من منفاه/ جفَّـت جذوری، قَطَعَ الحُطابُ/ رأسـی وما اسـتجابَ/ لهذه الصلاةِ» (المصدر نفسـه: ۱۴۴/۲ -۱۴۵)

أو فی قصیدة "عین الشـمس" یستخدم البیاتی من مشـتق الصلاة قائلاً: «تملکتنی مثلما امتلکتُها تحت سماءِ الشـرقِ/ وهبتُها ووهبتنی وردةٌ ونحنُ فی مملکةِ الرب نصلی فی انتظارِالبرق» (المصدر نفسه: ۲/ ۲۴۰)

کشـف البیاتی فی سـیرة کتبها عن موقفه الإیدئولوجی قائلا: «أنا تقدمی دون أن أکون مارکسیاً ومسلم عربی الإیدیولوجیا لاتفرض علیّ شروطها.» (البیاتی، ۱۹۹۹م: ۱۱)

## النتيجة

- عبدالوهاب البياتی هو الشاعر الملتزم فی عالم العرب المعاصر الذی يشارك هموم الشعوب المختلفة فی قضاياهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية. البياتی يری أنَّ الشعر فعال فی تنبيه الوعی والدفع نحو الثورة وانطلاقاً من هذا اتجه نحو الشعر وآمن بقدرته الخارقة وبأهمية الكلمة ودورها فی التغيير إذا لم يكن سبيل آخر لإفاقة الشعب من نومه الطويل وللحيولة دون ظالم الظالمين.

- إنَّ التزام البياتی يتجسد فی ثلاثة مواضع؛ الالتزام السياسی بمقوماته الثورية والحرية والرفضية والتمردية، والالتزام الاجتماعی وكل هم البياتی جُمع لإنشاد الشعر للنيل الی العدالة الاجتماعية التی ضيعت والالتزام الدينی الذی يتجلی فی خواطره القديمة.

- إنَّه فی أدبه الملتزم يدعی الناس إلی الثورة والحرية والرفض والتمرد أمام السلطات الظالمة.

- البياتی يحض علی الثورة نحو الوضع الموجود وأيضاً الثورة نحو الشعرالكذوب.

- الشاعر أثناء قصائده يعبر عن معاناة اللاجئ الفلسطينی ويندد الخيانة الحكام.

- البياتی فی تعبير عن قضية فلسطين يمزج بين التراث التاريخی ومعاناة اللاجئين.

- إنّه يعالج الأوضاع الاجتماعية السائدة علی عصره ويعبر عن الفقر والاختناق فی المجتمع.

- إنَّ البياتی أثناء قصائده يلجأ إلی استخدام الأساطير منها أسطورة بروميثيوس ويجعله رمزاً للإنسان الثائر المتمرد الذی يبحث عن الحرية.

- إنَّه يستدعی الشخصيات التراثية الثورية ليعبر عن خلالها أزمة إنسانية عامة من أجل الحياة ضد قوی الموت.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن‌منظور. (١٩٥٥م). لسان العرب. لاط. بيروت: دار صادر.

أبوحاقة، أحمد. (١٩٧٩م). التزام فی الشعر العربی. بيروت: دار العلم للملايين.

أرناؤوط، عبداللطیف. (۲۰۰٤م). عبدالوهاب البیاتی رحلة الشعر والحیاة. بیروت: مؤسسة المنارة.

إسماعیل، عزالدین. (۱۹۸٥م). الشعر فی إطار العصر الثوری. بیروت: دارالحداثة.

أمین العالم، محمود. (لاتا). ملاحظات حول نظریة الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعیة. لامک: دائرة النشاط الثقافی لوزارة التعلیم العالی والبحث العلمی الجزائریة.

البیاتی، عبد الوهاب. (۱۹۷۲م). تجربتی الشعریة. بیروت: دار العودة.

ـــــــــ.(۱۹۹۳م). کنت أشکو إلی الحجر "حوارات". الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

ـــــــــ. (۱۹۹٤م). حرائق الشعراء. تقدیم محمد البطراوی. الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر .

ـــــــــ. (۱۹۹٥م). الأعمال الشعریة. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

ـــــــــ. (۱۹۹٦م). مایبقی بعد الطوفان "آراء ، مختارات شعریة، سیرة وحوار". إعداد عدنان الصائغ ومحمّد ترکی النصار. الطبعة الأولی. لندن: نادی الکتاب العربی.

ـــــــــ. (۱۹۹۸م). البحر بعید أسمعه یتنهّد. الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

ـــــــــ. (۱۹۹۹م ). ینابیع الشمس السیرة الشعریة. الطبعة الأولی. دمشق: دار الفرقد.

ـــــــــ. (۱۹۹۹م). تحولات عائشة. الطبعة الأولی. بیروت: دار الکنوز الادبیة.

الجیوسی، سلمی الخضراء. (۲۰۰۱م). الإتجاهات والحرکات فی الشعر العربی الحدیث. الطبعة الأولی. بیروت: مرکز الدراسات الوحدة العربیة.

خلیل‌جحا، میشال. (۱۹۹۹م). الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی درویش. الطبعة الأولی. بیروت: دار العودة.

الخیاط، جلال. (۱۹۷۰م). الشعر العراقی الحدیث. بیروت: دار صادر.

سارتر، جان بول. (۱۹٦۷م). الأدب الملتزم. جورج طرابیشی. بیروت: منشورات دارالآداب.

شرف، عبدالعزیز. (۱۹۹۱م). الرؤیا الإبداعیة فی شعر عبدالوهاب البیاتی. الطبعة الأولی. بیروت: دار الجیل.

صالح، مدنی. (۱۹۸٦م). هذا هوالبیاتی. الطبعة الأولی. بغداد: دار الشؤون الثقافیة العامة .

الصبحی، محیی الدین. (۱۹۸۷م). الرؤیا فی شعر البیاتی. الطبعة الأولی. بغداد: دار الشؤون الثقافیة.

غنیمی‌هلال، محمد. (۱۹۷۳م). النقد الأدبی الحدیث. القاهرة: دار الشعب.

فوزی، ناهده. (۱۳۸۳ش). عبدالوهاب البیاتی حیاته وشعره. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات ثارالله.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيروزآبادى. (۱۹۸۳م). القاموس المحيط. مجلد الرابع. الطبعة الرابعة. لامک: دار المأمون.
الكبيسى، طراد. (لاتا). فى الشعر العراقى الجديد. بيروت: المكتبة العصرية.
كرُّو، أبوالقاسم محمد. (۲۰۰۰م). عبدالوهاب البياتى بين الذكريات والوثائق. الطبعة الأولى. تونس: دار المعارف.
الماضى، شكرى‌عزيز. (۱۹۸۶م). فى نظرية الأدب. الطبعة الأولى. بيروت: دار الحداثة.
الورقى، السعيد. (۱۹۸٤م). لغة الشعر العربى الحديث. الطبعة الثالثة. بيروت: دار النهضة العربية.
وهبه، مجدى. (۱۹۷٤م). معجم مصطلحات الأدب. الطبعة الأولى. بيروت: مطبعة دار القلم.
هدارة، محمدمصطفى. (۱۴۰۵ق). التزام فى الأدب الإسلامى "من بحوث ندوة الأدب الإسلامى". لامک: لانا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثانی عشر – شتاء ١٣٩٢ش/کانون الأول ٢٠١٣م
صص ١٩٥ ـ ١٨١

# أصْدَاءُ الماضِی والحَاضِر فی شِعْرِ إدریس جَمَّاع

محمد محجوب محمد عبدالمجید*

## الملخص

یقوم هذا البحث بالتعرف علی صدی الماضی والحاضر فی شعر الشاعر السودانی إدریس جَمَّاع ومدی نفعه وإفادته منهما. وهل کان استلهامه للماضی عن وعی ودرایة به، أم کان لا یعدو محاکاة وتقلیداً "استعارة بیت –سالخ معنی– تلفیق صورة". وهل أفاد من تجربة الحاضر ممثلة فی أبیالقاسم الشابی –لاسیما فی موقفه من الطبیعة وتقدیسه لها– أم کان مستهلکاً لها. وقد خلص إلی أنَّ جماعاً لم یکن مستوعباً للماضی فحسب، بل حاول قدر المستطاع صیاغته علی نحو جدید یعبر فیه عن شخصیته وعن موقف شعراء العصر الحدیث منه، کذلک لم یفد من التجربة الشابیة –علی الرغم من قصرها– فحسب، بل أضاف إلیها النضج والاتزان والهدوء الذی افتقدته. وحقاً أنَّ رؤاه وتصوراته من خلال شعره لاتفضی – فی آخر الأمر – إلی تصور فلسفی واضح المعالم أو رؤیة أیدیولوجیة صارمة، لکنَّها فی الوقت نفسه تدل بجلاء علی شاعریة واضحة المعالم بینة القسمات.

الکلمات الدلیلیة: الشعر السودانی، جماع، الماضی والحاضر.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة أم القری فی مکة المکرمة، المملکة العربیة السعودیة
drmuh2011@yahoo. com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. حسن شوندی
تاریخ الوصول: ١٣٩٢/٦/٣ تاریخ القبول: ٩٢/١٠/٣٠

## المقدمة

إنَّ أهمّ ما نحاول إنجازه فی هذا البحث، هو التعرف علی صدی الماضی/ الحاضر فی شعر جماع ومدی نفعه وأفادته منه. وهل كان استدعاؤه له عن وعی تام به وبطبیعة السیاق التاریخی أو الفلسفی الذی أنجز فیه؟ أم كان لایعدو محاكاة وتقلیداً؟ وهل ظلّ الماضی علی هیئته التقلیدیة؟ أم أعاد صیاغته علی نحو جدید؟ وهل كان مجرد مستهلک للحاضر له؟ أم أتخذ موقفا نقدیا منه؟

سنقتصر فی هذا البحث علی دراسة نموذجین مختارین یمثلان الماضی والحاضر، وهما: معارضته لبائیة أبیتمام فی فتح عموریة "عینة الماضی"، وتأثره بأبیالقاسم الشابی "عینة الحاضر"، أمّا الأوّل فلأنَّ السیاق الذی كتب فیه نصه یشابه إلی حدّ كبیر الجو والموقف الذی كتب فیه أبوتمام بائیته. وأمّا الأخیر فلأنَّه یشبهه فی حبه للطبیعة وتقدیسه لها. ولكنَّ قبل ذلک نجد أنفسنا مضطرّین للتعریف بالشاعر السودانی جمّاع، وهو وإن كان معروفاً فی بلادی، إلا أنَّنا –وللأسف الشدید– نجده فی كثیر من البلاد العربیة خامل الذكر، منسی السیرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## تمهید: سیرة جماع

ولد الشاعر الكبیر إدریس محمد جماع سنة (۱۹۲۲م) بالخرطوم –حاضرة السودان– فی بیت زعیم قبیلة العَبْدَلّاب الشهیرة، ولاشکّ أنَّ نشأته فی ظل هذه الأسرة قد هیّأته لاكتساب قیم العزة والشموخ والكبریاء والاعتزاز بالنفس. ویلتحق –كعادة لداته– بالكُتَّاب لتعلم مبادئ القراءة والكتابة وحفظ قسط من القرآن الكریم، فضلاً عن تلقف مبادئ الفقه المالكی "مذهب أهل السودان كلهم".

وفی الثامنة من عمره یلتحق بمدرسة الحلفایا الأولیة "الابتدائیة" فیمكث فیها أربع سنوات، ما یلبث أن ینتقل إلی أم درمان الوسطی "الإعدادیة" سنة (۱۹۳۳م). ویبدو أن ضیق ذات الید قد حرمته فرصة البقاء فیها أكثر من شهرین. وفی سنة (۱۹۳٦م) یلتحق بكلیة المعلّمین ببخت الرضا. ویقذف به طموحه العلمی إلی مصر المحروسة للالتحاق بكلیة دارالعلوم. ویعود إلی السودان سنة (۱۹۵۱م) بعد حصوله علی الإجازة فی اللغة

العربية والدراسات الإسلامية ليشارك فى نهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطنى. ويظلّ على هذه الشاكلة إلى أن اخترمته المنية سنة (١٩٨٠م). وقد خلّف شاعرنا ديواناً وحيداً أسماه "لحظات باقية".*

## المحور الأول

## صدى الماضى فى شعر جماع (أبوتمام / جماع)

### أولاً. القراءة الخارجية (النص من الخارج):

يجدر بنا قبل أن نقرأ قصيدتى أبى‌تمام/ جماع قراءة واعية متأنية أن نقف قليلاً عند دواعى نظمهما والجو العام الذى أنجزتا فيه، ثم نبحث فيما بعد قضية الاحتذاء والتقليد.

تعد قصيدة أبى‌تمام فى فتح عمّورية واحدة من أجمل قصائده وأكثرها دوياً، وأكبر الظن أنَّ أهميتها نابعة من كونها وثيقة تاريخية وشاهداً مادياً على نصر العرب المؤزر على الروم أو على إمبراطورهم توفيل بن ميخائيل، الذى خرق العهد وخان الأمان وأبى دفع الجزية عن يد، ولم يكتف بذلك «بل أغار على مدينة مليطة وسبى من المسلمات ألف امرأة، وسمل أعينهم، وقطع آذانهم وأنافهم.» (الخضرى، لاتا: ٢٤٤) ويضيف ابنالأثير «أنَّ امرأة هاشمية أخذت تصيح عندما وقعت فى أسر الروم "وا معتصماه"، فلمّا بلغ المعتصم أقسم أن ينتقم من الروم، وأن يخرّب عمورية.» (العبادى، لاتا: ١١٨) فى ظلّ هذه الأجواء كتب أبوتمام ملحمته فى فتح عموريّة لتكون شاهداً على الانتصار العربى، ولتكون بياناً لموقف مثقفى العرب من الأحداث السياسية الجارية وقتئذ.

أمّا جماع فلايختلف السياق التاريخى الذى كتب فيه بائيته عن سياق أبى‌تمام، فهو -كأبى‌تمام- يمثّل موقف المثقفين من العدوان الثلاثى على مصر المحروسة سنة (١٩٥٦م) بعد قرار تأميم قناة السويس من قبل الزعيم الراحل جمال عبدالناصر "رحمه الله". إنَّ جماعاً وأباتمام يمثلان -بلا شك- موقف المثقفين من العدوان الغاشم على الأمة "مصر عند جماع" و"عمورية عند أبى‌تمام". وفى كل كان الرد حاسماً ومؤثراً، ومحركاً للقاعدة الشعبية، ومحفزاً للمجاهدين فى سبيل الله.

*. أفدنا هذا التمهيد من ملخص السيرة الذاتية الذى ألحق بآخر ديوانه المطبوع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ عناصر التشابه بين أبي‌تمام وجماع متعددة، فأبوتمام/ جماع، أو عمورية/ مصر امتداد للثقافة العربية الإسلامية، أو بمعنى أدق ثقافة التوسط والاعتدال، فى مقابل ذلك يمثل تيوفل/ دول العدوان الثلاثى ثقافة الظلم والاستبداد.

لعل من الأجدى أن نصطنع جدولا توضيحيا لإبراز الواقع/ الصراع/ الموقف فى النصين.

| | بائية أبي‌تمام | بائية جماع |
|---|---|---|
| أطراف الصراع | العرب/ الروم "أوروبا" | العرب "مصر"/ إسرائيل وفرنسا وبريطانيا "أوروبا" |
| الموقف العربى | العرب معتدى عليهم | مصر "العرب" معتدى عليهم |
| طبيعة الصراع | الإسلام/ النصرانية "دينى"<br>العلم/ الجهل والخرافة "ثقافى" | القوى/ الضعيف<br>المستعمر المستبد/ المستقل الجديد |
| حال العرب | موقف السيادة والقوة | الدفاع عن الذات |
| شخصية العرب | ذات مستقلة | مصر "العرب" تبحث عن استقلال الذات |

ويوضح الجدول أعلاه تشابه السياق التاريخى والجو العام الذى أنجز فيه النصان. كما يؤكّد من جهة ثانية أنَّ استلهام إدريس جماع كان عن وعى ودراية.

القراءة الداخلية للنصين:

بدأ أبوتمام قصيدته بخطاب يتبنى فيه منطق القوة والحزم فى الردّ على المعتدين:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً من الكُتُبِ ... فى حَدِّه الحَدُّ بين الجِدِّ واللعِبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سُودُ الصحائِفِ فى ... مُتُونِهِنَّ جلاءُ الشَّكِ والرِّيَبِ
والعلمُ فى شُهُبِ الأرْماحِ لامعةً ... بين الخميسين لا فى السَّبعَةِ الشُّهُبِ

(أبوتمام، ١٩٩٤م: ١/٣٢ وما بعدها)

بينما جاء خطاب جماع مشحوناً بالعاطفة الجيّاشة والحماسة الشديدة، ومع أنَّه حاول جاهدا أن يمنحه القوة والثورة إلا أنَّ الواقع يحول دون تحقيق أربه، كما أنَّه يقف عائقاً فى إقناع المتلقين:

بى ما بِصَدرِكَ يا مِصرىُّ من لَهَبٍ ... وَشيْجَةُ الحَقِّ والتَّاريخِ والنَّسَبِ
عَمَّ البِلادَ ذُهُولٌ لا تُحَدِّدُهُ ... حُدودُ أرْضٍ وَمَشْبُوبٌ مِنَ الغضَبِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الــدَّمُ الفائرُ المهتَــاجُ نبْعَثُهُ    ناراً ونَحْــرِقُ مِنْــهُ كُلَّ مُغْتَصِبِ

(جماع، ١٩٨٤: ٥٥ وما بعدها)

والحق أنَّ الفرق بين أبىتمام وجماع لايقتصر على المكونات الثقافية أو المنطق الذى يؤمنان به، بل يمتد إلى الواقع العربى. إنَّه تباين بين زمنين، زمن القوة والســيادة وزمن الهزيمة والانكســار، أو قل البحث عن الذات العربيــة الضائعة أو المتأرجحة بين دعاة القومية العربية وبين المنادين بالخروج من الجلد للسير فى طريق الحضارة والمدنية وفق نموذج المستعمرين. إنَّ أباتمام -يمثل فى تقديرنا- أنموذجاً فذا للأمّة المسلمة المثقفة التى قادت العالم وفرضت ســيادتها عليه بالحكمة والموعظة الحســنة، ولم تكتف بذلك، بل قدمت نموذجاً فذاً وفريداً فى التعامل مع الذميين، فحفظت لهم حق ممارســة شــعائرهم الدينية، فالخروج على هذه الدولة خروج غير مبرر، وبالتالى لابدّ من حسمه والوقوف فى وجهه. لذلك كان من الطبيعى لأبىتمام أن يبدأ مقدمته بمنطق القوة والحزم، فى مقابل ذلك كان جماع واقعياً فى مخاطبة عاطفة العرب، فلعلّها تسرى فى دمائهم لتمنح قلبهم جرأة افتقدوها زمناً طويلاً.

لم يكتــف أبوتمــام بمنطق القوة، بل إرتدّ إلى التاريخ العربى الإســلامى ليمتح منه ما يعضد أطروحته ويمنحها منطقاً وعقلاً، يقول أبوتمام:

وبــرزةِ الوَجْهِ قَدْ أعْيَــتْ رياضَتُها    كسرى وَصَدَّدَتْ صُدُوداً عن أبى كربِ
مِنْ عَهْدِ إسْــكَنْدَر أو قبل ذلك قد    شَابَتْ نَوَاصِى اللَّيالى وَهْىَ لَمْ تَشِبِ

فى مقابل ذلك لم يكن للتاريخ بأحداثه وشخصياته حضور فى بائية جماع، اللهم إلّا فى إشارة سريعة حاول اختزاله فيها:

وَهزَّ ما رَسَّبَ التَّاريخُ فى دَمِهِم    من البُطُولة والأمجَادِ والحِقَبِ

ويبــدو لى أنَّ جماعاً لم يكن مؤمناً باســتدعاء التاريخ وشــخصياته البطولية كأداة لإقناع القارئ الحديث بهم، لذلك كان مضطراً إلى الاستعاضة عنهما ببديل حاضر مؤثر ومقنع فى الوقت نفســه، وأعنى بذلك العروبة، ففــى ظلّ المدّ الثورى العروبى المتزامن مع شخصية الزعيم جمال عبدالناصر وتأثيره القوى فى الشارع العربى،كان الضرب عن وتر العروبة مؤثراً على القلوب ومصافحاً للأسماع، يقول جماع:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كُلُّ العرُوبـةِ لمـا مَـسَّ أخوتَهُـم    بأسُ المُغيْرِ سَعَوْا فی نَـخْـوَةِ العَرَبِ
عُرُوبـةٌ وحـدةُ الإنسـانِ تجْمَعُها    كما الْتَقَتْ فی اتحادِ الأصْلِ والنَّسَبِ

إنَّ تباين موقف الشاعرين من التاريخ هو امتداد لتباين الرؤية والموقف منه، فأبو- تمام يؤمن بحركية التاريخ لابوصفه زمناً، بل باعتباره وسيلة من وسائل الأداء الشعری وعنصر من عناصر المعنی. فحينما يلتمس نموذجاً أو نماذج تاريخية بطولية راسـخة فی الوجـدان العربی فإنَّه يمهد لإقناع القارئ بأنَّ بطلـه أو ممدوحه صورة مماثلة للأنموذج المختار، إن لم يكن امتداداً لها. أمّا جماع فلايعول علی التأريخ كثيراً فی إقناع القارئ. كذلـک لم تحفل قصيدتـه بمفهوم البطولة العروبی علی نحو ما نجده عند أبيتمام. كذلک لم يكن التاريخ القريب أو البعيد مسعفاً لجماع، فمن غير المعقول أن يرتد إلی أكثر من ألف سنة ليستدعی نموذجاً يتقوی به فی مواجهة الحاضر.

## أنواع الصراع:

إذا كانـت جدلية الصراع التی تنتظم الحياة واضحة تماماً فی ذهن الشـاعر الكبير أبیتمـام فمـن الطبيعی أن تأخذ طريقهـا إلی نظمه، وأن تتعدد أشـكالاً وهيئآت، ففيها الصراع الدينی والثقافی والحضاری.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شـغل الصراع بين الإسلام والكفر أو الصراع بين الحق والباطل قطاعاً عريضاً فی قصيدة أبیتمام:

أبقَيْتَ جِدّ بنی الإسلام فی صَعَدٍ    والمشركينَ ودَارَ الشِّرْکِ فی صَبَبِ
لو يَعلمُ الكُفرُ كم من أعصرٍ كَمَنَتْ    له العَواقبُ بين السُّمْرِ والقضَبِ
تَدْبـيرُ مُعْتَصِـمٍ بـالله مُنتقـمٍ    لـه مُرتقـبٍ فـی الله مُرْتَغِـبِ

ويأخذ الصراع بعداً ثقافياً ويتجلی ذلک فی إيمان الروم بالمرجمين بالغيب وبالنجوم والطوالع:

أيْنَ الرّوايةُ بل أيْنَ النُّجومُ وما    صاغُوهُ من زُخْرُفٍ فيها ومن كَذِبِ
تخَرُّصـاً وأحَادِيثـاً مُلَفَّقـةً    ليسـت بنبْعٍ إذا عُدَّتْ ولاغَرَبِ
وَخَوَّفُوا النَّاسَ من دَهْيا مُظْلِمةٍ    إذا بدأ الكوكَبُ الغَرْبُّی ذُو الذَّنَبِ

ويتطـور الصراع عند أبى‌تمام لينتهى وفق تصور هيجـل، أى بانتصار أحد الطرفين على الآخر:

أبْقَتْ بَنِى الأصْفَرِ المِمْرَاضِ كاسْمِهم    صُفْرَ الوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ

أمّـا الصراع عند جماع فلم يكن واضحاً وضوحه عند أبى‌تمام اللهم إلّا فى إشـارة مقتضبة:

شَـبَّ الصِّـرَاعُ ولولا كَلْمَـةٌ بَقِيَتْ    فى الكون لامْتَدَّ فى الدنيا سرى اللَهَبِ

أو فى قوله:

لا عَيْشَ للنَاسِ فـى دنيا طَرَائِقُها    مِنْ شِرْعَةِ الغَابِ لا مِنْ شِرْعَةِ الكُتُبِ

والحـق أنَّ كلا الشـاعرين كان وفياً لعصره الذى عاشـه، وأمته التـى ينتمى إليها وأطروحتـه التـى آمن بها،فأبوتمام يؤمن بثقافة القوة فى حسـم القضايا التى تشـكل خطورة على العقيدة والأمة، بينما يمثل جماع إنسان القرن العشرين الذى يدعى الحضارة والمدنية وهو وإن كان يؤمن بحق الأمة فى الدفاع عن نفسها إلّا أنَّه لا يقفل باب الحوار والاحتكام للمنظمات الدولية فى حل القضايا الشائكة:

فَعَـالمُ اليوم جِسْـمٌ واحِدٌ وَسَـرَى    فيه الأسى سَرَيانَ الحِسِّ فى العَصَبِ
شَـبَّ الصِّـرَاعُ ولـولا كَلْمَـةٌ بَقِيَتْ    فى الكون لامْتَدَّ فى الدنيا سرى اللَهَبِ

ويتحدث عن المبادئ التى يحتكم إليها العالم،كحقوق الإنسان:

يَحْمِى الحَيَاةَ لهذا الجِيلِ فيك وفى    كُلِّ الشُّعوبِ وَيَضْفِى السِّلْمَ فى حِقَبِ
والنَّاسُ رُغْم فُـروقِ الجِنْسِ كُلّهم    للحَقِّ أجْنَـادُ جيشٍ صَاخِبٍ لجَبِ

ويمجد حكم الأغلبية أو الديمقراطية:

أن يحكمَ الأرضَ رأىُ النَّاسِ لَسْتَ تَرَى    بهـا مَكَانـاً لِظلـمٍ لا وَلَا رَهَـبِ

ويشيد بالدول الصديقة التى دعتها الإنسانية الحقة فى دفع غائلة المعتدين:

أتى لنَصْرَكِ شَتَّى حَسْبهُمُ صِلَةً    بُغْضٌ لِظُلْمٍ وإنْسَـانِيَّةُ النَّسَبِ

إنَّ ميل جماع إلى السـلم[1] وانتصاره له ليس نكوصاً أو ارتكاسـاً بقدر ما هو إيمان راسـخ بمبادئ الإنسـانية الحقة. ومهما يكن من أمر فإنَّ أباتمام كان أكثر حماسة، وأشد

١. انظر قوله: يحمى الحياة لهذا الجيل فيك وفى    كل الشعوب ويضفى السلم فى حقب

نابـاً، وأحزم موقفا، وحماسـته لم تكن قاصـرة عليه، بل انتقلت عدواهـا إلى المتلقى، فالقارئ أبياته يشـعر وكأنَّه أحد أجناد المعتصم أو أحد حراس ثغوره، فى مقابل ذلک كانت حماسـة جماع فاترة ومضطربة، فالحماسة التى بدأ بها قصيدته لم تستمر طويلاً. إذ سرعان ما خفّ أوراها وقلّ ضرامها حتى تلاشت تماماً.

## البنية الإيقاعية:

جـاءت بائية أبى‌تمام فى إحدى وسـبعين بيتاً، بينما جاءت بائية جماع فى خمسـة وثلاثين بيتاً. كذلک جاءت القصيدتان على زنة البسيط التام "مستفعلن فعلن مستفعلن فعلـن" وعلى روى واحد هو الباء المكسـورة. أمّا فيما يتعلـق بالزحاف فنلاحظ ميل الشـاعرين إلى زحاف الخبن، والجدول أدناه يوضح نسـبة الالتـزام الصارم بالتفعيلة الأصلية فى مقابل الانحراف عنها.

| الشاعر | التفعيلة الأصلية | زحاف الخبن |
|---|---|---|
| أبوتمام | ۸۵. ٦٪ | ۱٤. ٤٪ |
| جماع | ۷۳. ٦٪ | ۲٦. ٤٪ |

ولعلّ أهمّ ما نلاحظه فى الجدول أعلاه، هو التزام أبى‌تمام الصارم بالعروض التقليدى ۸۵. ٦٪ فى مقابل انحراف جماع عنه بنسبة تزيد عن ۲٦٪ أو بمعنى آخر أنَّ جماعاً ميَّال إلى خلخلـة النمط المثالى. ويبدو لى أنَّ سـيطرة الـروح والعاطفة عند أبى‌تمام هى من جعلـه يلتزم صيغـة واحدة، فالقوة والصخب والجلبة هى الروح المسـيطرة على النص فى مقابل ذلک نجد تفاوتاً واضطراباً عند جماع فروح الحماسـة والقوة التى بدأها بها قصيدته لم تسـتمر طويلاً إذا سـرعان ما خبأت فالتفاوت الانفعالى هو سـبب لتباين الإيقـاع، كذلک كان لميل أبى‌تمام إلى اسـتيفاء بحر البسـيط وإعطائه حقه بالتزام نمطه المثالى داع ثان، هو الإلقاء، فأبوتمام ينشد شعره بين يدى الخليفة، مما يضطره إلى إعطاء كل حركة وسـكون نصيبها الأوفى. أمّا جماع فأغلب الظن أنَّه كان يدفع به إلى الصحف السيارة أو المجلات الأدبية ليأخذ طريقه إلى الجمهور. أما فيما يتعلق بالقوافى فنلاحظ اشتراک النصين فى ۱۸ قافية هى "الريب، الشهب، لأب النوب، الكرب، سرب، اللهب، تغب، العجب، الحقب، منقلب، محتجب، لجب، العرب، القضب، الحسـب، النسب". وهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعنى أنَّ جماعاً اقتطف أكثر من ٥٠٪ من قوافى أبىتمام. كذلك اعتمد الشاعران على تقنيات أسلوبية متشابهة فى الوصول إلى القافية، كالتضاد والترادف والتلازم:

| الشاعر | التضاد | الترادف | التلازم |
| --- | --- | --- | --- |
| أبوتمام | الجد واللعب<br>منقلب/ غير منقلب<br>واجبة/ لم تجب | الأوثان/ الصلب<br>الساحات/ الرحب<br>الشك/ الريب | الشعر/ النثر<br>أم/ أب |
| جماع | بعد/ كتب<br>شرعة الغاب/ شرعة الكتب | عاد/ منتهب<br>صاخب/ لجب<br>الصريح/ غير محتجب | السخط/ العجب<br>الأصل/ الحسب |

والحق أنَّ جماعاً –حاول قدر المستطاع– أن يصطنع أجواء الفخامة والضخامة لقصيدته مجاراة لأبىتمام أو على الأقل أن يقرب من تخومه. لكن ذلك لم يتيسر له، فلا موهبته الشعرية تحقق له أربه، ولا الواقع العربى يهيؤه لذلك، فأبوتمام فحل لا يجارى ولايبارى كما أنَّ أجواء النصر التى ألهبت مشاعره وقت نظمه للقصيدة لم تتوفر لجماع. فأمّة أبىتمام كانت منتصرة عزيزة وأمة جماع كانت –ولا زالت– منكسرة ذليلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المحور الثانى

## الحاضر فى شعر جماع "جماع / الشابى"

يعدّ أبوالقاسم الشابى أحد المفاصل الأساسية فى مسيرة شعرنا العربى فى عصره الحديث. ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إنَّه من العسير على كل باحث أو دارس أو قارئ عادى لأدبنا العربى فى ثلاثينات القرن الماضى ألّا يقف عنده محييا له، ومقدراً لتجربته الشعرية الفريدة، ومتعاطفاً مع أزمته، وحزيناً على نهايته السريعة، ولو مُدَّ له فى عمره لزاحم كبار الشعراء بمنكب ضخم ورياش عريض.

الأمر الذى لا مواربة فيه، هو أنَّ جماعاً –وكذلك شعراء عصره– قد استوقفته التجربة الشابية ولم تتركه إلّا بعد أنَّ وعى كنهها، وعرف غاياتها، إن لم يكن امتص رحيقها. فإعجابه بالشابى يتعدى محاكاة قافية، أو استجلاب معنى، أو سلخ صورة، إلى استلهام روح واستوحاء مذهب. ولا نقصد بذلك أنَّ شاعرنا كان عالة يتكفف موائده أو يتطفل عليه،بل، لأنَّه وجد فيه نفسه، فكلاهما كان محباً للطبيعة، مقدساً لعناصرها،

مخلصاً لفضائها الرحيب. وكلاهما كان يحلم بالحب المستحيل، وكلاهما كان يحمل فى داخله قلب طفل صغير وإنَّ أبدى خلاف ذلک،وكلاهما اعتصر فؤاده ليمنح غيره الحياة، وكلاهما لم يظفر بطائل، وكلاهما صرعته الحياة ومزقته إرباً، بل تركته يعانى حسرة وألماً. فالشابى اخترمته المنية مبكراً بعد أن أدمت قلبه الرقيق بفقد الأب الركن الشديد، أمّا جمّاع فأفقدته الحياة توازنه العاطفى والنفسى ودعته فى آخر المطاف إلى اعتزال العقل واحتراف نقيضه. لذلک لم يكن بغريب أن يحل الشابى فى تضاعيف قصائده بروحه وعاطفته وفنه.

لعلّ من الأفضل لنا قبل أن نناقش تأثر قصيدة جماع "جمال الحياة" بقصيدة الشابى "النبى المجهول" أن نذكر قطاعاً من النصين. يقول الشابى:

إنَّنى ذَاهِبٌ إلى الغَابِ يَا شَعْبِى　　لأقْضِى الحَيَاةَ وَحْدِى بيأسِى
هكذا قَالَ شَاعِرٌ نَاوَلَ النَّاسَ　　رَحِيقَ الحَيَاةِ فى خَيْرِ كأسِى
فأشَاحُوا عَنْهُ ومَرُّوا غِضَابا　　واسْتَخَفُّوا بِه وَقَالُوا بِيَأسِ
قد أضاع الرَّشَادَ فى مَلْعَبِ الجِنِّ　　فيا بُؤسَهُ أصِيبَ بِمَسِّ
إنَّه سَاحرٌ تُعلّمُهُ السِّحرَ　　الشياطِينُ كُلَّ مطلعِ شَمْسِ
فابعِدُوا الكافِرَ الخبيثَ عن الهيكلِ　　إنَّ الخَبِيثَ منبعُ رِجْسِ
هَكَذا قال شَاعِرٌ فيلَسُوفٌ　　عَاش فى شَعْبِهِ الغَبِىِّ بِتَعْسِ
جَهِلَ النَاسُ رُوحَهُ وأغانيها　　فَسَاموا شُعُورَه سَوْمَ بَخْسِ
فهو فى مذهبِ الحياة نَبِى　　وهو فى شعبه مُصَابٌ بِمَسِّ

(الشابى، ١٩٩٣م: ١١٧ وما بعدها)

أما جماع فيقول:

مَنْ أوْدَعَ الأنْفسَ سَرَّ الحياه　　وقال عِيْشِى وأحِبّى الجمالْ
فاندفعَ الشَّاعرُ يَعلُو صَدَاه　　وتارةً يَصْخبُ صَخَبَ الجِبَالْ
وانطلقَ الرَّسامُ تَسْعَى خُطَاه　　نحو مجالى الحُسْنِ نَحْوَ التِّلالْ
وصعدا فى الصَّخْرِ حَتَّى ذَرَاه　　وَهوّمَا فى جَنَّةٍ للخَيَالْ

. . . . . . . .

وقال فى حلقَتِهِ الفَيْلَسُوف    إنَّ الجَمَالَ الحَقَّ فى المَعْرِفَهْ
فهى طريقُ الخيرِ أمْ عَطُوف    إذا أرَدْنَا قَوْلَةً مُنْصِفَهْ

. . . . . . . . . . .

وغمر الكَوْنَ سَنَى الأنبياء    فى الحقِّ والخيرِ يَرَوْنَ الجَمَالْ

إلى أن يقول:

وسَبَّحَ الشَّاعرُ فيما نَظر    وقال فى نفسى يَعِيْش الجميعْ
من حَرَمِ الخيرِ أسُوقُ الصّوَر    وأنفخُ الخَيرَ بِفَنٍ رَفِيعْ

(جماع، المصدر السابق: ٩٣)

فالقارئ للنصين أعلاه يلاحظ أن ثمة عناصر مشتركة بينهما، فكلاهما يقول إنَّ نشدان الحق وطلبة الخير وبغية الجمال غايات يشترك فيها النبى والشاعر والفيلسوف. لكنَّ جماعاً جاء فانفرد هنا بالتفصيل والاستطراد، فهو لم يخبئ النبى والفيلسوف فى عباءة الشاعر كما فعل الشابى، بل جعل لكل منهم دوراً يقوم به. كذلك لم يقصر العالم المثالى على الشعر فحسب، بل مدّ إليه التصوير "الرسام" والموسيقى "العازف".

فى مقابل ذلك انفرد الشابى بالحديث عن موقف العامة السلبى من الشاعر/ الفيلسوف/ النبى، أعنى وصفه بالجنون والسحر والكفر. ولعل تشابه الموقف السلبى يؤكّد وحدة المقاصد والغايات عند الشاعر/ الفيلسوف/ النبى. وأكبر الظن أنَّ هذا ما دفع الشابى إلى وصف الشاعر بالنبى المجهول والفيلسوف المتوارى. فالشاعر إذ يأخذ من النبى تسامحه وموعظته الحسنة فإنَّه يلقى -مثله- عنت الكفر والجحود، ومثلها يأخذ من الفيلسوف حكمته وعقله الواعى فإنَّه يلقى جحود المنكرين والحاقدين من أصدقاء الجهل ومعارضى الحرية.

ومما تميز به جماع فى قصيدته إتباعه لقواعد الفلسفة المتمثلة فى طرح الأسئلة بحثاً عن إجابتها، ولعلّ القارئ يلاحظ تساؤله الفلسفى العميق فى مطلع القصيدة ثم محاولته الجادة إيجاد إجابة عنه وفق تصورات الشاعر/ الفيلسوف/ النبى. كذلك انتهى جماع إلى النتيجة التى بدأ بها الشابى، فهو، وإن اصطنع عوالم مختلفة فيها الشاعر/ النبى/ الفيلسوف/ المصور/ المغنى. إلا أنَّه جاء فى خاتمة المطاف ليقول -كالشابى- إنَّ الجميع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعيش فى الشاعر. فإذا كان التشاؤم والانفعال الزائد هو الشعور السائد على قصيدة الشابى فإنَّ التفاؤل والإقبال على الحياة هو اللون الغالب على قصيدة جماع. يمكننا أن نقول إنَّ تجربة الشابى القصيرة لم تتح له فرصة للاستقراء الكامل وصولاً إلى اليقين. فى مقابل ذلک كان جماع أكثر نضجاً واتزاناً وهدوءً، ولا شّک أنَّه أفاد من تجربة الشابى فكان أن توسع فى مناقشة القضية،كما هيأ له الاستقراء الواعى الوصول إلى قرار ناضج وواعى.

ومثلما بنى جماع قصيدته "جمال الحياة" على غرار النبى المجهول، بنى أيضاً قصيدته "نومة الراعى" وفى ذهنه قصيدة "من أغانى الرعاة" للشابى. يقول الشابى:

أقْبَلَ الصُّبْحُ جميلاً يملأُ الأفْقَ بهاهْ
فَتَمَطَّى الزَّهْرُ والطَّيرُ وأمواجُ المياهْ
قَدْ أفَاقَ العَالمُ الحيُّ وَغَنَّى للحياهْ
فأفيْقى يا خِرَافى وَهَلُمِّى يا شياهْ
واتْبَعِيْنِى يَاشِيَاهِى بَينَ أسْرَابِ الطُّيورْ
واملئى الوادى ثغاءً وَمرَاحاً وحُبُورْ
واسمعى هَمسَ السَّواقى وانْشَقى عِطْرَ الزُّهورْ
وانظرى الوادى يُغَشِّيه الضَّبابُ المستَنيرْ
واسمعى شَبَّابَتِى تَشْدُو بِمَعْسُولِ النَّشيدْ
نَغَمٌ يَصْعَدُ من قلبى كأنفَاسِ الوُرودْ
لن تَمَلِّى ياخِرَافى فى حِمَى الغَابِ الظَّليلْ
فزَمانُ الغَابِ طِفْلٌ لاعِبٌ عَذْبٌ جَميلْ
فإذا طَالَتْ ظِلالُ الكلأ الغَضِّ الضئيلْ
فَهَلُمِّى نُرْجِعُ المسعى إلى الحَيِّ النَّبيلْ

(الشابى، المصدر السابق: ١٩٠)

أما جماع فيقول:

في مَرْقـدٍ طافَتْ به الـ    أحلامُ مُشـرقَةَ الصُّورْ
للنـوم قد أسْـلَمْتَ رأ    سَـكَ مُطْمَئِنَـاً للقَدَرْ
سَالَ الشُّعَاعُ من الغصو    نِ عَلَى جَبِيْنَكَ وانْحَدَرْ
وَغرقْتَ فى نسـم تَعَوْ    وَدَ حَمْـلَ أنْفَاسِ الزَّهَرْ
أغْنامُـكَ المرِحَاتُ تَقْ    فِزُ فى الرَّوابى وَالْحفَرْ
كـمْ وَقَّعَـتْ أقْدامُهَـا    فى الأرضِ أنْغَامَ المطَرْ
هى كُلُّ هَمِّكَ فى الحياة    وَجُلُّ مـا لك من فِكَرْ
وإذا صَحَوْتَ عَمَدْتَ لِلْـ    لَهْوِ البَسـيطِ وللسَمَرْ
مِزْمارُكَ الـمَسْحُورُ يَنْـ    ـفُثُ ما بِنفْسِكَ من أثَرْ
وهناكَ مُوسيقى الخَريـ    ـرِ تَرُفُّ خَالـدةَ النَّبَرْ*
فاسْمَـعْ لأنْغَـامِ الطَّبِيـ    عَةِ مَازجَتْ دُنْيا البَشَرْ
والزهـرةُ العـذراءُ تَن    ظُـرُ للتدفُقِ فـى خفرْ
دنيا يَشِـيعُ بها الرِّضَى    وتـكادُ تَجْهلُ مَا الخَطَرْ
وَنَزَعْـتَ أحيانـاً لهـا    لَكـنْ بجنْبَـىَّ الحَضَـرْ

(جماع، المصدر السابق: ٩٩) *١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونلاحظ أنَّ شـاعرنا يأخذ من الشـابى صوره ومعانيه وأمانيه وموقفه من الوجود. فأغنامه المرحة التى تقفز بين الروابى والوهاد:

أغْنامُكَ المرِحَاتُ تَقْـ    فِزُ فى الرَّوابى وَالْحُفَرْ

تضاهى قول الشابى:

وامْرَحِى ما شِئْتِ فى الوديان أو فوق التِّلال

وصورة الراعى وهو يمسك مزماره عند جماع:

مِزْمارُكَ المَسْحُورُ يَنْـ    ـفُثُ ما بِنَفْسِكَ من أثَرْ

---

*. البيت فى الديوان على هذه الشاكلة:

وهنـاك موسـيقى الخر    يـر تـرف خالـدة النبر

وبه ينكسر الوزن. فالصواب ما أثبتناه.

تماثل صورة الشابی:

واسمعی شَبَّابَتِی تَشْدُو بِمَعْسُولِ النَّشید*
نَغَـمٌ يَصْعَدُ من قلبی كأنفَاسِ الوُرود

وكلاهما يمسک بآلته "المزمار عند جماع" و"الشبابة عند الشابی" وكلاهما يخرج ما بقلبه. إنَّ حياة الراعی فی بساطتها وسذاجتها تمثل نموذجاً فذاً للحياة الأولى التی لم تمتد لها يد المادية الآثمة لتغير ملامحها وتطمس قسماتها، فأحلام الراعاة تخايل أحلام الشعراء، فبينما يحلم الراعی بأغنامه المرحات تسرح فی فضاء رحيب دون خوف أو وجل، يحلم الشاعر بعالم يعيش سلاماً وهناء وطمأنينة.

والحق أنَّ الراعی/ الشاعر يتشابهان فی أمور كثيرة، فمثلما يشعر الأول بأنَّ الطبيعة ملک له ولأغنامه تعبث بها أنّى شاءت، يشعر الثانی بها وقد تبرجت له فی حلة زاهية وثوب قشيب إن لم تک أعطته الإلهام والخيال، ومثلما يصفو قلب الراعی من درن الحقد ودنس الكراهية يتسع قلب الشاعر لقيم الحق والخير والجمال، وإذا كان صوت المزمار ينبئ عن حب الراعی للطبيعة ووهله بها، فإنَّ أناشيد الراعی تصدح وتغنی.

والحق أنَّ عناصر التشابه بينهما كثيرة، فكلاهما اتخذ من الراعی معادلاً موضوعيا بث من خلاله رؤاه وأحلامه، وكلاهما اتخذ من الطبيعة مسرحاً لأحداثه، وكلاهما اختار بحراً مجزوءاً صب فيه مواجده وأذواقه "مجزوء الرمل عند الشابی ومجزوء الكامل عند جماع" وكلاهما اتخذ القافية المقيدة قراراً لقصيدته، لكنهما جاءا فاختلفا فی مواقف أخرى، فجماع وقف بعيداً عن الراعی، دون أن يندمج معه، فأقواله عنه كأنَّها رؤى نائم أو حلم ما لبث أن انزوى، أما الشابی فتقمص شخصيته، بل اندمج معه لدرجة يصعب عليک فكاكه. كذلک تباين موقف الشاعرين من المدينة "الحی النبيل عند الشابی والحضر عند جماع" فإذا كان راعی جماع يقف على تخومها خجلا وجلا، فإن راعی الشابی يتصالح معها، بل يعود إليها عند كل مغيب.

## النتيجة

تميز شعر جماع بتأمّله المستمر للحياة ولصيرورتها وتحولها، والحق أنَّ تأمله لايفضی

*. الشبابة: آلة موسيقية

إلى تصور فلسفى أو رؤية أيديولوجية، فمعظم نتائجه كانت بسيطة وساذجة. وليس هذا بعيب فجماع شاعر وجدانى خالص يقوده قلبه الطفولى وتحركه رؤاه الحالمة. ولعل هذا ما جعله يتوهم -إلى حد كبير- بأنَّ الحياة قصيدة جميلة، أو خيال حالم، أو حديقة غناء. وأكبر الظن أنَّ هذا ما أشقاه وأضناه وجعله -دائماً- غير قادر على العيش إلا فى رحاب الطبيعة.

لم ينظم جماع شعره بمنأى عن الماضى الذى شاده القدماء، فكان أبوتمام -نموذج الماضى- حاضراً بقوة، والحق أنَّ احتذاءه له يتجاوز استعارة صورة، أو تضمين بيت إلى استلهام للنص واستدعاء للموقف الذى أنجز فيه، ولعل قصيدته فى العدوان الثلاثى على مصر المحروسة تمثل استيعاباً كاملاً لبائية أبى‌تمام فى فتح عمورية. كما استوقفه الشابى -نموذج الحاضر- بشخصيته وبمذهبه الفنى، فكان أن تدرع بشخصيته وبمذهبه القائم على تقديس الطبيعة، كما تبنى رؤاه تجاه الشعر والنبؤة.

## المصادر والمراجع

أبوتمام، حبيب بن أوس. (١٩٨٧م). ديوانه. بشرح الخطيب التبريزى. تحقيق محمد عبده عزام. الطبعة الخامسة. القاهرة: دار المعارف.

جماع، إدريس محمد. (١٩٨٤م). ديوان لحظات باقية. الطبعة الثالثة. الخرطوم: دار الفكر.

الخضرى، محمد. (لاتا). محاضرات فى تاريخ الأمم الإسلامية "الدولة العباسية". بيروت: دار المعرفة.

الشابى، أبوالقاسم. (١٩٩٣م). ديوانه. قدّم له وشرحه مجيد طراد. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب العربى.

العبادى، أحمد مختار. (لاتا). فى التاريخ العباسى والفاطمى. القاهرة: مؤسسة شباب المعرفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثاني عشر – شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٢١٣ ـ ١٩٧

# التشاؤم في شعر أبي‌العلاء المعري وعبدالرحمن شكري

هادي نظري منظم*
خاطرة أحمدي**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الملخص

التشاؤم حالة نفسية ذات أسباب مختلفة كاليأس، وعجز الإنسان عن تحقق مطامحه وآماله، ومعاناة مشاكل نفسية وجسدية، وتردّية الأوضاع الاجتماعية والسياسية في المجتمعات الإنسانية و... .

والتشاؤم ظلّ وما يزال شائعاً بين الشعراء والأدباء في مختلف العصور؛ فهناك على سبيل المثال أبوالعلاء المعرّي الذي اصطبغ شعره بالتشاؤم بسبب الظروف المحيطة بحياته؛ وهناك أيضا عبدالرحمن شكري في العصر الحديث، الذي اتّجه في شعره نحو التشاؤم متأثراً بالأوضاع الاجتماعية في عصره، وبنزعته الرومانسية، ومزاجه الحزين، ونتيجةً لقراءاته في شعر الشعراء المتشائمين كالمعري وابن الرومي والخيام. يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي – التحليلي أن يرصد مظاهر التشاؤم في شعر أبي‌العلاء المعري وعبدالرحمن شكري، وأن يعالج المؤثّرات العامّة والخاصّة في اتجاه الشاعرين نحو التشاؤم.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي، أبوالعلاء المعري، عبدالرحمن شكري، التشاؤم.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس في طهران، إيران. hadi.nazari@modares.ac.ir
**. خريجة جامعة تربيت مدرس في طهران، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. صلاح الدين عبدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١٨ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/٩

## المقدمة

يُعدّ الأدب أهمّ أشـكال التعبير الإنسـانى عن العواطف والخواطر الإنسانية، فهو: «فـنّ يهدف إلى الإمتـاع والتثقيف، بعيداً عن النفع المـادّى الزائل؛ والأدب الحىّ هو الـذى يعيد تصويـر الحياة، لا كما هى، بل كما يراها الأديـب.» (بطرس، ٢٠٠٥م: ٥) والشـعر هو التعبير عن الأحاسـيس والعواطف تعبيراً جميلاً يؤثّر فى النفوس: «ليس الشـعر لغـواً تهذى به القرائح؛ لـو كان كذلك لمّا كان له هذا الشـأن فى حياة الناس، الشـعر حقيقة الحقائق ولـبّ اللباب والجوهر الصميم من كلّ ما لـه ظاهر فى متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسـانها، والألفاظ هى رموز بين الألسنة والآذان.» (شوشة، ١٩٨٥م: ١٦)

وقد واجه الإنسان على مرّ العصور الحياةَ وما فيها من خير وشرّ وأمل ويأس وفرح وألم، حيث نلاحظ أنّ «النفس البشـرية مفطورة على حب الخير، وبغض الشر، ولذلك تجدها تفرح وتستبشـر إذا ما سمعت ما يَسُـرّها، وتحزن وتنفر إذا سمعت ما يسوؤها.» (السميرى، ٢٠٠٩م: ٢) فبرزت هذه المواجهة فى نزعتين أساسيتين تجاه الحياة: النزعة التشـاؤمية والنزعة التفاؤلية، وهناك أحياناً توجد نزعة بين بين، لا تشـاؤمية بحتة ولا تفاؤلية خالصة، لكن كلامنا هنا يدور حول التشـاؤم، وهو صراع ذاتى أو حالة نفسـية فى الإنسـان، ينتج عن القلق والخوف تجاه الأزمات والأحداث، أو تجاه قضايا فكرية أو سياسـية أو اجتماعية، فيصاب المرء بالسأم والاضطراب والتوتر. الإنسان المتشائم يفقد التوازن ويشعر بانعدام الأمن والأمان والفرح والسعادة.

التشـاؤم ظلّ وما يزال شائعاً فى جميع الآداب وعند الشعوب بأسرها، لكن تختلف دواعـى هـذه الظاهرة ومظاهرها من عصـر إلى آخر؛ فهو على سـبيل المثال موجود فى العصر الجاهلى عند شـعراء كطرفة بن العبد مثلا، وتصطبغ فلسـفته «بصبغة اليأس لسـرعة زوال الحياة والحرص على مطاردة الزمن الهارب باللّذات الممتعة، يؤيّد ذلك ألم من الحياة ومما ذاقه من قسـوة قومه ومن تشـرده وشقائه.» (الفاخورى، ١٣٧٣ش: ١٠٥) ثم ينتشر التشاؤم فى العصر العباسى ويتخذ ألوان ومظاهر عند البعض من أمثال ابـن الرومى والمتنبى وأبى‌العلاء المعرى و... نظراً لأسـباب خارجية وذاتية فيهم، كما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستفيض فی العصر الحديث ويظهرعند الكثيرين من أمثال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور وعبدالرحمن شكرى وغيرهم من الشعراء والأدباء نتيجة لأمزجة الشعراء الحزينة وظروفهم الخاصة ولتأثرهم بالقضايا الاجتماعية المأزومة وباتجاهات فلسفية وأدبية كالرومانسية و... .

وهناك علاقة مباشرة بين الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وبين التشاؤم عند الشعراء. فالأدب، شعره ونثره، قد يكون صورة لما يجرى فی المجتمع، والشاعر ذو شعورمرهف وإحساس عميق وهو يتأثر بالأوضاع الاجتماعية، كما نلاحظ فی العصر العباسی والعصر الحديث، حيث اصطبغ الأدب فی بعض الأحيان بالحزن والتشاؤم، وبخاصة عند الشاعر والأديب العباسی الشهير أبی‌العلاء المعری وعند الشاعر المصری الحديث عبدالرحمن شكری. يقول شوقی ضيف: «قد يصطبغ شعر شاعر بصبغة خاصة كالتفاؤل أو التشاؤم، والتشاؤم ينتج عن ظروف الشاعر الخاصة وتفكّراته الحزينة. ومن الذين اشتهروا فی الأدب العربی بالتشاؤم أبوالعلاء المعری "من الأدب القديم" وعبدالرحمن شكری "فی الأدب الحديث".» (ضيف، ١٩٥٩م: ١١١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإلى جانب العوامل الاجتماعية والسياسية نلاحظ أسباباً أخرى كالعاهات الجسدية (العمَى، العَرج و...) والهواجس النفسية كالتفكر والتأمل فی الموت والفناء والزوال، والفقر والمنزلة الاجتماعية المتردّية للأديب وغيره. والإنسان كائن يتفكر ويتأمل، ويسوقه تفكّره نحو ألوان من الحزن والأسى وضروب من اليأس والقنوط وبالتالی التشاؤم؛ وهو بالتالی يبثّ أحاسيسه وعواطفه فی الشعر والأدب ويشكو المصائب والأزمات والآلام بوساطة اللغة.

وهذا المقال باعتماد المنهج الوصفی - التحليلی يحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هو التشاؤم؟
٢. ما هی دواعی التشاؤم وتداعياته فی حياة المعری وشكری؟
٣. ما هی أهمّ مظاهر التشاؤم فی شعر الشاعرين؟

## التشاؤم[1] لغةً واصطلاحاً

التشاؤم لغة من مادة شأم، والشؤم: خلاف اليُمن، وشأم الرجل قومه، أی جرّ عليهم الشؤم فهو شائم، والمتشائم: المتطيّر، من كان سيئ الظنّ بالحياة. أنشد سيبويه للأحوص:

«مَشائيمُ ليسوا مُصلحين عشيرة　　ولا ناعــب إلّا بشــؤم غرابها»

(ابن منظور، ۲۰۰۳م: ذيل شأم)

وفی قاموس المحيط: التشاؤم: التطير، والمتشائم: من يسئ الظن بالحياة، والشؤم يعنی الشــر، وشأمهم شؤماً: جرّعليهم الشــؤم. وفی التنزيل العزيز قال تعالی: «هُم أَصحابُ المَشئَمَةِ.» (الفيروزآبادی، لاتا: ٤/٥٧٤)

والتشــاؤم اصطلاحاً: «اســتعداد شــخصی أو سمة كامنة داخل الفرد تؤدی به إلی التوقع الســلبی للأحداث.» (اليجوفی والأنصاری، ۲۰۰٥م: ۲۱۳) كما يعرّفه سليكمان "Seligman" بأنَّــه «إدراک الفرد للأشــياء والظواهر من حوله بطريقة ســلبية؛ فالفرد المتشــائم يری الفشــل بأنَّه مأســاة لا يمكن الخروج منها. وهو عادة لا يســتطيع وضع حلول ناجعة لمشــاكله اليومية، مما يجعله دائم الســؤال وفی حالة من التردد والشک.» (Seligman, 1994: 18)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## خلفية البحث

قــد كثرت الدراســات الأدبية والنقدية التی تناولت أباالعــلاء المعری وعبدالرحمن شــكری، منها: شــوقی ضيف (۲۰۰۳م) فی كتاب دراســات فی الشعر العربی المعاصر يتناول التشــاؤم لدی شكری بطريقة مختصرة ناقدة، والحق أنّه كتب كثيراً حول شكری وتشاؤمه.

أحمد غراب (۲۰۰۷م) فی كتاب تحت عنوان عبدالرحمن شكری. وفيه تناول الشاعر من جوانب عديدة، أحدها الجانب النفسی، ويعالج التشاؤم، والمرأة والموت فی شعره.

أنــس داود (۲۰۰۷م) فی كتاب عبدالرحمن شــكری ونظرات فی شــعره. والكتاب يتناول أهمّ القضايا فی حياة شكری، ويتكلم عن خمس قصائد للشاعر.

1. pessimism.

ثریا بنت بشیر بن محمد الکعکی (۲۰۰۹م) فی رسالة باسم التشاؤم عند عبدالرحمن شکری، فالکاتبة تدرس وتنقد التشاؤم عند شکری وتعتقد بأنّ التشاؤم عنده لیس بمثابة مرض نفسی یعانی الإنسان منه، ولکنَّ للعوامل السیاسیة والاجتماعیة والدینیة أثر کبیر فی بروز هذه الحالة عند شکری.

حسین جمعة (۲۰۱۱م) فی رسالة باسم الاغتراب فی حیاة المعری، یتطرق فیها إلی مفهوم الاغتراب ویعرفه بأنّه هو التجاذب النفسی بین الرضا والرفض، بین الحریة والقهر، بین الانفتاح والانغلاق، وبین الرجاء والإحباط، ویری أنّ الغربة هی التی یفقد الإنسان حریته واستقلاله الذاتی بتأثیرالأسباب الاقتصادیة والاجتماعیة والدینیة و...، ثم یقوم بذکر الألفاظ الدالة علی الاغتراب فی الفصول والغایات وسائر مصنفات المعری الشعریة والنثریة.

**وهناک فی الأدب** الفارسی:

نرجس قندیل‌زاده (۱۳۸۰) فی رسالة بعنوان: مرگ وزندگی در اشعار أبی‌العلاء المعری "الموت والحیاة فی أشعار أبی العلاء المعری": تتحدث الرسالة عن حیاة المعری وأسباب تشاؤمه، ثمّ تقوم بدراسة بعض أشعاره.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنسیة خزعلی (۱۳۸۵) فی مقال بعنوان: "الخیام والمعری بین التشاؤم والتفاؤل" والمقال مقارنة بین الخیام والمعری وفیه حدیث عن التشاؤم المطلق والنسبی فی حیاة الشاعرین؛ وتری الباحثة أنّ الأمر یتجاوز دائرة الإنصاف إذا أطلقنا مصطلح المتشائم علی شاعر، بل الأحری أن نسمّی بعض الأشعار، أشعار الشکوی والنقمة علی الوجود بدل التشاؤم.

ولیلا امینی لاری وسید فضلالله میرقادری (۱۳۸۸) فی مقالة باسم "بررسی تطبیقی افکار و عقاید أبوالعلاء وخیام" (دراسة مقارنة فی أفکار وآراء أبی‌العلاء والخیام).

ومحمد خاقانی وآخرون (۱۳۸۹) فی مقالة بعنوان "جبر واختیار در جهان‌بینی حافظ و معری" (الجبر والاختیار فی رؤیة حافظ والمعری) یدرس الباحثون الجبر والاختیار عند المعری وحافظ ویشیرون إلی اهتمام الشاعرین بهاتین القضیتین

ويعتبرون الجبر أحد أسباب التشاؤم عند المعری.

وجميل جعفری وشرافت کريمی (۱۳۸۹) فی مقالة تحت عنوان: "عبدالرحمن شکری ورباعيات خيام". يعتقد الباحثان أنّ ثمة علاقة بين أفکار خيام وعبد الرحمن شکری، ومن ثمّ يشيران إلی أنّ شکری قام بترجمة عدة رباعيات من خيام وتأثر بهذه الأبيات، کما يعتقد أنّ لأشعار خيام دوراً فی تعرف شکری علی آداب الشعوب الأخری.

تجدر الإشارة أنّ الباحثين المذکورين تحدثا فی الأغلب عن المعری وشکری بصورة عامة؛ ونظراً لعدم وجود دراسة سابقة توازن بين المعری وشکری فی اتجاههما نحو التشاؤم نری أنّ هذا المقال يحوی فی طياته أشياء جديدة ومفيدة.

## التشاؤم ودواعيه عند المعری

«کان المعری ذا خلق ذميم، قصير القامة، نحيف الجسم، واسع الجبهة، مشوّه الوجه بآثار الجُدری والعمی، غير أنّ ذلک الثوب الرثّ کان يحوی نفساً کبيرة.» (الفاخوری، ۱۳۷۷ش: ۶۸۳) «وکان منذ حداثته يسیء الظن بالناس، لا ينظر إليهم نظرة الرضی والطمأنينة، ويميل إلی الانقباض عنهم؛ وحُبّبت إليه العزلة.» (الحلبی، ۲۰۰۷م: ۱۷) «وهو لما رجع إلی المعرة لزم بيته، فلم يخرج منه وسمّی نفسه رهين المحبسين، يعنی حبس نفسه فی المنزل وترک الخروج عنه، وحبسه عن النظر إلی الدنيا بالعمی.» (الحموی، ۱۹۸۰م: ۱۲۴) کانت حياة المعری کلها مجاهدة وشقاء ومعاناة وکانت تأملا فی الحياة والموت.

لتشاؤم المعری عدة دواعٍ، منها أنّه کان يعانی من فقد بصره؛ فقد «أصيب المعری بالجُدری بعد أربعة أعوام من مولده فذهب بصره، ولم يعرف من الألوان إلّا اللون الأحمر وهو لون الثوب الذی لبسه يوم أصابه الداء.» (أيوب، ۱۹۹۰م: ۲۰۳) وغنی عن الشرح أنَّ هذا العامل الرئيس جعله کبير التشاؤم. يضاف إلی ذلک موت والديه وفقره الشديد. وقد ملأ أبوالعلاء کتابه اللزوميات بهذا التشاؤم الواسع من الدنيا ووصف الحياة بأنّها دار الآلام والعذاب وقد يستعرض الحياة من جميع جوانبها وينقدها نقدا ساخرا فی جرأة وصراحة. يضاف إلی ذلک أنّه عاش فی زمن ملیء بالفساد بکلّ أشکاله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ فالعصر العباسى «ينقسم من حيث السياسة إلى قسمين:عصر القوّة وعصر الضعف، وكان أبوالعلاء يعيش فى عصر الضعف والفساد.» (حسين،١٩٥١م: ٣٥-٧٧) كان المعرى يرى أنّ حياة الإنسان كلّها بيد القدر وهو المسيطر على كلّ شئ ولا يستطيع الإنسان الخلاص منها وهو سيموت لا محالة، كما مات من سبقه. كلّ هذه العوامل جعلت الشاعر متشائماً شديد التشاؤم بحيث لا يرى فى الحياة أىّ تفاؤل وهو ما زال يدافع عن تشاؤمه كما يقول طه حسين: «كنت أحدث أباالعلاء بأنّ تشاؤمه لا مصدر له فى حقيقة الأمر إلّا العجز عن ذوق الحياة والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ومن نعيم ولذّة ويقول أبوالعلاء إنّك ترضى عمّا لا تعرف وتعجب بما لا ترى.» (حسين، ١٩٧٣م: ١٣-١٤)

## التشاؤم ودواعيه عند شكرى

قد تحدث الكثير عن التشاؤم لدى عبدالرحمن شكرى وأنَّ شعره توشّح بالثوب الأسود. يقول شوقى ضيف: «لعل مصر لم تعرف فى عصورها المختلفة شاعراً متشائماً ضاق بكل ما حوله حتى بنفسه كما عرفت فى عبدالرحمن شكرى، وقد نشر سبعة دواوين بدأ بأولها، وانتهى بآخرها (١٩١٩م)، وكلها تصور لنا قصة سوداء من التشاؤم الحزين الممرض.» (ضيف، لاتا: ١٠٩)

ومن دواعى التشاؤم عند الشاعر: «إحساس يقوده التفكير، الخيال الخصب، أوضاع الأمة، الرومانسية وتأثر شكرى بها، الإخفاق فى تحقيق الأهداف والوصول إلى الآمال.» (الكعكى، ٢٠٠٩م: ٦٦)

إنّ شكرى يسعى للسعادة وبلوغ الآمال، لكنَّه حين يطلب تحققها لا يرضى، بل يطلب دائماً المزيد، ولعدم تحقق المراد تذوب لذة السعادة، فيشعر باليأس، فتضطرب حياته، كما أنَّه عاش فى «عصر حافل بالاضطرابات والأحداث الكبرى فى تاريخ مصر والعالم وخاصة المدة ما بين الحربين العالميتين التى اصطلى بنارهما، كما عانت مصر كثيراً من ويلاتها وما نتج عنها من آثار سيئة اجتماعية وثقافية فى تاريخنا الحديث.» (الشطى، ١٩٩٤م: ١٧٥) والحق أنَّ شكرى «قد عاش فى فترة قلقة من حياة

مصـر، اختلّطت فی أثنائها الآراء والمذاهب السیاسـیة وشـاعت خلالها روح التمزّق الاجتماعی.» (عید، ٢٠٠٣م :١١١) وكانت مصر فی هذه المرحلة السوداوية من حياتها «تری قهر الاسـتعمار وقيوده وأغلاله علی نفسـها، وكانت لمصر ظروف سيئة فی ذاك الزمان. يقرّر شـكری فی فصل مـن اعترافاته بأنّه قد طغت موجـات اليأس طغيانا جارفا فی تلك الأيّام السـود، أيّام الاحتلال علی جميع الشـباب وجميع النفوس، وهو طغيان قد فلّ العزائم وثبّط الهمم وأمات الآمال والقلوب، فلم يعد الشـباب يستطيعون الإقدام والعزم الصادق والهمّ البعيد، بل أصبحوا فريسـة الإحجام والتردد والخنوع.» (ضيف، ١٩٥٩م: ١١٢)

وقد كان شكری من أعلام المدرسـة الرومانسية فی الأدب العربی. ومن خصائص هذه المدرسة: «غلبة الكآبة ومشـاعر الحزن والصراع النفسی الدرامی وشيوع نغمات البكاء واليأس والانفصال عن المجتمع والشعور بهشاشة الحياة ودنوّ شبح الموت، لكنه الموت الحنـون المخلّص لا الموت المخيف.» (الأصفـر، ١٩٩٩م: ٤٩) وقد كان الأدباء الرومانسيون «يحلمون بتحقيق العالم الوردی ويتحسّرون أسفاً علی تلك الأيّام الخوالی التی يعيش فيها البشر سعداء فی براءة بغير حزن ولا محن.» (الشاذلی، ٢٠٠٦م: ٦٥)

وربّما كان لأحداث طفولته أعظم الأثر فی نفسـه الكئيبة؛ فقد «كانت طفولته مهددة بعدم الكفاية والسعادة وعدم الأمان، كما شاهد أنَّ أسرته يعانون المرارة ويحملون الهم، ووعی ما وعی من تشـرد والده وسـجنه، فكانت صدمة لم تغب عن ذاكرته.» (يوسف، لاتا: ٢)

وبالمناسبة نری لزاماً علينا أن نذكر تأثر جماعة الديوان ومن بينهم شكری بالشاعر والمفكر الإيرانی الشهير عمر الخيام. يتحدث يوسف بكار عن ذلك بقوله: «عبدالرحمن شـكری أقل زميليه "المازنی والعقاد" اهتماماً بالخيام والرباعيات، سـواء من حيث ما كَتـب عنه أو ما تَرجم مـن الرباعيات وكتب عنها. فأمّا من حيـث الكتابة عن الخيام والرباعيات، فلم أجد له سوی مقال عنوانه "جميل صدقی الزهاوی" نشره فی المقطم.» (١٠ آذار، ١٠٣٦: ١١) «وهـو يوازن فی هذه السـطور القليلة بـين الزهاوی والخيام موازنة تنمّ عن أنَّه قرأ شـعريهما. ولست أرتاب فی أنَّه كتب المقال بعد أن ترجم ثلاث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رباعیات فقط عن ترجمة فیتزجرالد نشـرها أول مرة فی دیوانه الثانی "لآلی الأفکار" عام (۱۹۱۳م).» ( بکار، ۲۰۰٤م: ۸۹)

«فالمتأمل فی شـعر شـکری یلاحظ بوارق من آراء الخیام ورؤیته تجاه الحیاة فی دیوانه، وهذا یدلّ علی أنَّه قد تأثر بالخیام.» (جعفری وآخرون، ۱۳۸۹ش: ٤٧)

## مظاهر التشاؤم عند الشاعرین

### ۱. الموت

### ۱-۱. الموت عند المعری

کثـیراً ما یتطرق المعری فی أشـعاره إلـی ظاهرة الموت. وکان المعـری ذا عاطفة شـدیدة، فتأثر بموت أمّه تأثّراً لا یوصف وأنشـد فی موتها أشعاراً حزینة، لأنَّه کان فی الطریق إلیها ولکنَّها ماتت دون أن یلتقیا:

«مضت وقد اکتهلت، فخِلتُ أنّی   رضیعٌ مـا بلغتُ مدَی الفِطام

سألتُ متی اللقاءُ فقیل حتّی   یقوم الهامِـدون من الرِجام»

(المعری، ۱٤۱۰ق: ۱۸٦)

ثم جاءته الأیّام بنعی أبیه وتکهّن الشـاعر بحسّـه أنَّ فی جعبة الأیام سهاما أخری ستصیب قلبها:

«لقد مَسَخت قلبی وفاتُک طائرا   فأقسم ألّا یستقرّ علی وَکن»

(المصدر نفسه: ۳۱۱)

وعندما توفی أبوه نفذت الطعنة إلی صمیم کیانه وفقد هذا الشاب الضریر أبا رحیماً وفقد الصبر والاحتمال:

«کأنّ دعاءَ الموت باسمک نَکزَةٌ   فَرَت کَبدی والسُمُّ یَنفُذُ فی أُذنی»

(المصدر نفسه: ۸۵)

لا یـری المعری فـی الحیاة أقوی من الموت، فهو القوّی الذی لا یُغلَب. والإنسـان شـدید التعلـق بالحیاة، وطول العمـر، والمعری یری فی هذه الرغبـة حمقاً کبیراً. یقول المعری:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ومن يكن يومَ الوَغَى باسلاً فالموتُ فى حَملته أبسَلُ
وجُرعةُ الذيفان مشروبةٌ وغيرُها المستعذَبُ السَلسَل»

(المعرى، ۱۹۸۸م: ۵۲۳)

وفى رأى المعرى أنَّ العاقل يرجّح الموت المريح على عناء الحياة، ويستعد لساعة الرحيل ويرحّب بملك الموت:

«أهلاً بغائلة الردَى وإيّابها كيما تُستّرنى بفضل ثيابها
دنياك دارٌ إن يكن شُهّادها عقلاءَ لا يَبكوا على غُيّابها»

(المصدر نفسه: ۲۰۲)

### ۱-۲. الموت عند شكرى

فى ديوان شكرى نرى كثيراً من الأبيات تدور حول الموت؛ فهو يرحّب بالموت والموت عنده «مهرب من آلام الحياة، وملاذ من متاعبها وأهوالها، وهو دائم الجمع فى غزله بين فكرة الحب وفكرة الموت.» (أدهم، لاتا: ۱۹) يقول شكرى فى تفضيل الموت على الحياة:

«كلُّ ما كان عزيزاً فهو للنفس تَعِلّةٌ
ومَماتُ المرءِ رُزءٌ وحياةُ المَرء ذِلّة»

(شكرى، ۱۹۵۸م: ۱۰۵)

كما أنّه لا يحبّ الحياة بين أعدائه ويرجّح الموت على مثل هذه الحياة:

«ألم يكفِ الحوادثَ أنَّ عَينى تُريقُ القلبَ فى ماء البُكاءِ؟
حَياتى بينَ أعدائى مَماتٌ ومَوتى بين أحبابى حياةٌ»

(المصدر نفسه: ۱۱۹)

إنَّ شكرى حزين بسبب الظروف السيئة المسيطرة على حياته؛ ومن ثم يحبّ الموت ويعتبره أروح من الحياة:

إذا كان فى موت الفتَى راحةٌ له فأيُّ رَجاءٍ فى الحياة يُريدُه؟
عَجبتُ لهذا الدهر إمَّا يَغُرُّنا ببعض المُنَى حتّى يُرجَّى حَميدُه

فهو یفضّل الموت ویعتبره الأمن والخلد المرغوب فیهما:

«هل العَیشُ إلّا ساعةٌ ثمّ یَنقَضِی هل الدهرُ إلّا أشهُرٌ وعُصورُ؟
وما الموتُ إلّا الأمنُ والخُلدُ صِنوُهُ ألا إنّ فقـدانَ الحیاة حُبورُ»

(المصدر نفسه: ۳٤۰)

ویری أنَّ الطریق الوحید للخلاص من هذا العناء هو الموت:

«إنّی وَلِعتُ بعیشٍ کلُّه خُدَعٌ کما بَرِمـتُ بعیشٍ غیرِ مُقنَبل
ما من مُجیرٍ علی هذا المَلالِ سِوَی موتٍ یُبَعِّدُ بین النَفس والعِلَل»

(المصدر نفسه: ٦۷۸)

## ۲. الشکوی من الزمان

### ۲-۱. الشکوی من الزمان عند المعری

یذمّ المعری الدنیا ویشتکی منها ویکرهها ویری أنَّ الدنیا لیست معتدلة فی تصرفاتها، بل إنَّها تتصرف عادة بالإفراط أو التفریط، ویقول لو کانت الدنیا عریسـاً لطلّقتُها، لکنَّه لا بدَّ لها من العیش فی هذه الدنیا الدنیة:

«یـا أمّ دفـرٍ، لحـاکِ الله والدةً منکِ الإضاعةُ والتفریطُ والسّرَفُ
لو أنّکِ العرسُ أوقعتُ الطلاقَ بها لکنَّکِ الأمُّ هل لی عنکِ منصرَفُ؟»

(المعری، ۱۹۸۸م: ۱٤۸)

ویری المعری أنَّ الدنیا لا خیر فیها وأنَّ الدهر کالبحر یغرق فیه الناس وأخبارهم:

«مَن ادّعَی الخیرَ مِن قوم، فهُم کُذُبُ لا خیرَ فـی هذه الدنیـا ولا خِیَرَ
وسِـیرةُ الدهر مـا تَنفـکُّ مُعجبةً کالبحر، تَغرَقُ فی ضَحضاحِها السِیَرُ»

(المصدر نفسه: ۵۷۸)

کما یری أنَّ الحیاة شرّ والاعتقاد بالخیر فیها وفی أهلها ضرب من الوهم:

«توهّمتُ خیراً فی الزمان وأهلِهِ وکان خَیالـاً لایَصِـحُّ التَوهُّمُ»

(المصدر نفسه: ۱۳۷۸)

والمعـری یـری أنَّ مصائب الدنیا کثیرة، بـل الحیاة کلّها مصائـب ولا یمکن للمرء

التخلّص منها، وأهون هذه المصائب عند الإنسان الفطن، الموتُ:

«مَصائِبُ هذه الدنيا كثيرٌ وأيسَرُها على الفَطن الحِمامُ
مُصابٌ لا تنزّه عنه نفسٌ ولا يَقضى بمدفعه الزِمامُ»

(المصدر نفسه: ۱٤۰۳)

## ۲-۲. الشکوی من الزمان عند شکری

یصرخ شکری ویشتکی من الزمن، إذ إنَّه لا یستطیع الوصول إلی طموحاته؛ ومن ثمّ فهو حزین ودموعه تجری دائماً وقد أصابه الهرم، مع أنَّه شاب، ومن هنا یمیل إلی الموت ویرجّحه علی الحیاة الملیئة بالآلام:

کفی حزناً إنَّ التطلُّب بالصبر وإنَّ مآقی العَین أدمُعُها تَجری
«لقد لَفَظَتنی رحمةُ الله یافعاً فصرتُ کأنّی فی الثمانین من عُمری»

(شکری، ۱۹۵۸م: ۸۵)

وهو یری أنَّ الزمن سبب حزنه ویأسه وعدم وصوله إلی آماله وأحلامه؛ ومن هنا لا یستطیع أن یثنی علی الدهر ویحمده:

«کیف أُثنِی علی الزمان إذا کا ن ارتقابُ الآمال من عَزَماتی»

(المصدر نفسه: ۷۱)

وهو یشکو من مرارة العیش وإیقاعه الموجِع، وفیها جماعة تقدّمته، رغم أنَّه کان یفوقها ذکاءً وکفاءة:

«حیاةٌ کَدَمع العَین أمّا مذاقُها فمُرٌّ وأمّا وَقعُها فوَجیعُ
تَقَدَّمَنی فی النّاس مَن لم یُجارِنی وأخّرنی أنَّ الذکاءَ یَروعُ»

(المصدر نفسه: ٤٥٤)

## ۳. الغربة

### ۳-۱. الغربة عند المعری

والغربة من دوافع الحزن والتشاؤم عند الأدباء، ومنهم المعری؛ یشتکی الشاعر منها

وهو فی موطنه:

«متـی ما یأتنی أجلی بأرضی  فنـاد علـی الجنـازة للغریب
أُکاشـرُ مَن لقیتُ، علی حذارٍ  ولیس علی اعتقادی من عَریب»

(المصدر نفسه: ١٨٢)

٣-٢. الغربة عند شکری

یعانی الشاعر، الغربة والوحشة، وکثرة الهموم والأتراح:

«فقضَی عیشَه غریباً عن الأه  لِ قلیلَ العَـزاءِ جَمَّ الهُموم»

(شکری، ١٩٥٨م: ١٨٥)

## ٤. الیأس

### ٤-١. الیأس عند المعری

إنَّ المعری یائس خائب، ولا یرجو خیراً فی الحیاة:

«من ادعی الخَیرمن قوم فهم کُذُب  لا خَیر فی هذه الدنیا ولا خِیرُ»

(المعری، ١٩٨٨م: ٥٧٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو یتردد أحیاناً بین الیأس والأمل ولکنه لا یری کبیر قیمة فیهما:

«فـلا تیأسـنّ للیـلٍ دَجَـا  ولا تفرَحَـنّ بفجـرٍ سَـطَع
ولا تَحفِلَـن أ للسـیّب أم  مع السـیف قُدّم ذاک النّطع»

(المصدر نفسه: ١٤٤)

### ٤-٢. الیأس عند شکری

شکری یائس خائب هو الآخر، وهو مشتغل بالأحداث الألیمة عن الحب:

«وکیف یکون الحبُّ عنّی راضیا  وقلبی عنه بالحوادث مَشغولُ؟!
ولا راحة فی العیش ما دُمتُ هکذا  یُنَغّصُنی فی العیش یأسٌ وتأمیلُ»

(شکری، ١٩٥٨م: ٩٤)

وهو یری أنَّ الحیاة ملیئة بالأخطار ولا داعی فیها للتفاؤل:

«قنوعِ اليأس يجحدني رجائي   وهَمُّ النفس داعيةُ الرَخاءِ
وقد غَلَبت صُروفُ الدهر حَزمي   فجالدتُ المصائبَ بالنجاء»

(المصدر نفسه: ۹۱)

وهو يشعر بالحسرة والحزن وغير مهيأ لأسباب الفرح والنشاط لبعده عن حبيبه:

«أ عِيدٌ وقلبي من رِضاك بعيدٌ   فيا عجباً للدهر كيف يَكيدُ؟!
ولكنَّ في العيد شَجواً وحَسرةً   وإنِّي لِمَن يَلتذّه لَحَسودُ»

(المصدر نفسه: ۲۵۳)

يعتقد الشاعر بأنَّ الحياة تدفع الإنسان إلى الأمل، فلا ينفعه الأمل، وتدفعه إلى اليأس فييأس وهو يرى نِعَمَ الدنيا مزيجةً بالحزن والأسى والإنسانَ متردداً بين هاتين العاطفتين:

قال داعِي الهَمّ قولاً صادقاً   إنَّما نحن عَبيدٌ للمُنَى
عَجباً للدهر في أحكامه   يَجلِبُ النعمةَ في داعِي الأسَى

كما يستنتج أنَّ الإنسان خُلق لكي يُصاب بالشقاء واليأس وهذه هي سنة الحياة:

«خُلقَ الإنسانُ كي يَشقَى بها   يَبتغِي في نَيله بُرءَ الشَقاء»

(المصدر نفسه: ۱۷٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## ٥. القضاء والقدر

### ٥-۱. القضاء والقدر عند المعري

إنَّ المعري كان يعتقد بالقضاء والقدر ويعتبر النحس والسعد مقدرين على الإنسان ويقول بأنَّ النحوس أكثر من السعود، كما يؤكِّد على أنَّ الحياة كلّها نحس ولا يوجد فيها مثقال ذرة من خير:

«وإن يكُ في الدنيا سُعودٌ فإنّما   تكون قليلاً كالشُذوذ الشَوارِدِ»

(المعري، ۱۹۸۸م: ۸۷)

ويرى أنَّ العلم لا يُبعد العالِمَ عن الموت، بينما قد يسلَم الجاهل منه أحياناً:

«كم سَلِمَ الجَهولُ من المَنايا   وعُوجلَ بالحِمام الفيلسوفُ»

(المصدر نفسه: ٦۲)

يعتقد المعری بأنَّ أمورنا برمّتها فی يد القضاء والقدر ونحن لسنا بمخيَّرين، ولا يوجد فی حياتنا السلام والأمن إلّا وهو مقترن بالشّر والفساد، والدنيا عنده مليئة بالفساد، ومن ثمّ يأتی بالأدلّة علی صحة الجبر:

«أرَى شَواهدَ جَبرٍ لا أحقّقه    كأنَّ كلّاً الی ما ساء مَجرورُ
وعالمٌ فيه أضدادٌ مقابلةٌ    غِنیً وفقرٌ ومَكروبٌ ومَقرور»

(المصدر نفسه: ٥٨٥)

والإنسان لم يكن مختاراً فی ولادته ولا فی موته، فكيف يكون مختاراً بعد ذلک؟!

«ما باختياریَ ميلادی ولا هَرَمی    ولا حياتی فهل لی بَعدُ تَخييرُ؟»

(المصدر نفسه: ٥٨٨)

## ٥-٢. القضاء والقدر عند شكری

يری شكری أنَّه مضطر للعيش وليست الحياة باختياره، ولهذا يفضّل الموت علی الحياة:

«ليتنی مِتُّ قبل أن أنكر العَی    شَ ولكننی فَقَدتُ الخِيارا
أنا فی ذمّة الزمان ولكن    لا أُسيغُ الحياةَ إلّا اضطراراً»

(شكری، ١٩٥٨م: ٩٥)

## النتيجة

ينشأ تشاؤم الشاعرين المعری وشكری عن عدّة عوامل، منها: تردية الأوضاع الاجتماعية والسياسية، والمشاكل النفسية. وكان المعری يعانی أيضاً بعض العاهات الجسدية كالعمی، كما كان شكری ذا نزعة رومانسية، يغلب عليه الحزن والأسی والقلق والتشاؤم و.. . وهناک أيضاً عواطف الشاعرين المشبوبة، وحساسيتهم المفرطة، كما أنَّ الشعور بالألم ترک فی نفس المعری وشكری أثراً أعمق وأشدّ مما يتركه فی نفوس الناس العاديين. ولاشّک أنَّ ظروف الشاعرين الخارجية سوّغت هذا الحزن الأسود القاتم الذی شاع فی أدبهما، غير أنَّه تجدر الإشارة إلی أنَّ التشاؤم الموجود فی أدب الشاعرين لا ينشأ عن الظروف الخارجية فحسب، وإنَّما يعود أيضا لمزاجهما الحزين

وتفكرهما العميق في قضايا أساسية كالموت والحياة والجبر والاختيار و...، الأمر الذي زاد الشاعرين تشاؤماً وانطواء على النفس، وجعلهما عزوفين عن الناس، غير راغبين في معاشرتهم ومخالطتهم.

وقد تنوعت مظاهر التشاؤم عند الشاعرين، من خوف يرقبهما في كل شئ ولحظة، وسوء ظن بالناس وحتى بالنفس، وحب للموت وتفضيله على الحياة، والحديث عن خبث الحياة وغدرها وعدم جدواها واعتزال للحياة وانقطاع عن ملذاتها، واعتقاد بالقضاء والقدر، والشكوى من الزمن والتبرم بالحياة.

ويمكن القول بأنَّ لتشاؤم المعرى في اتجاهين: اتجاه نفسي واتجاه اجتماعي، والاتجاه النفسي يتمثل في إصابته بالعمى منذ طفولته، فموت والديه، ثم معاناته الفقر الشديد، وحبسه لنفسه في البيت واعتزاله عن الناس. ومن المنطلق الاجتماعي عاش المعرى في عصر كانت الحياة فيه مضطربة أشدّ اضطراب، وقد انعكس تردّية الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في شعره.

أما التشاؤم عند شكرى فهو في الأكثر ذو اتجاه اجتماعي؛ فهو يشكو من الفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي السائد وقد يشكو من جفاء الأصدقاء وغدرهم وخداعهم، فقد كانوا بالأمس أصدقاءه المقربين ولكنَّهم الآن قد انقلبوا عليه وتغيروا نحو الأسوأ. أضف إلى ذلك كله مزاجه الحزين وتأثره بالمدرسة الرومانسية الغربية وببعض أدباء العرب المتشائمين من أمثال المعرى هذا وابن الرومي و...، وقراءاته أيضا في الشعر الخيامي في ترجمته الإنكليزية و... .

## المصادر والمراجع

ابن‌منظور، أبوالفضل. (٢٠٠٣م). لسان العرب. بيروت: دارصادر.

الأصفر، عبدالرزاق. (١٩٩٩م). المذاهب الأدبية لدى الغرب. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

أدهم، على. لاتا. «الأستاذ عبدالرحمن شكرى، لمحات عن حياته ونظرات في شعره». مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى. صص ١٣– ٢٧.

أيوب، عبدالرزاق. (١٩٩٠م). انعكاس الفكر السياسي على الأدب العربي في العصرالعباسي. لامك: دار الطلاس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطرس، أنطونیوس. (۲۰۰۵م). الأدب: تعریفه، أنواعه، مذاهبه. بیروت: المؤسسة الحدیثة للکتاب.

بکار، یوسف. (۲۰۰٤م). جماعة الدیوان وعمر الخیام. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

حسین، طه. (۱۹۷۳م). مع أبی‌العلاء فی سجنه. القاهرة: دارالمعارف.

ـــــــ. (۱۹٥۱م). تجدید ذکری أبی‌العلاء. الطبعة الرابعة. القاهره: دارالمعارف.

الحلبـی، ابن العدیم. (۲۰۰۷م). الإنصاف والتحری فی دفع الظلم والتّجری عن أبی‌العلاء. الطبعة الأولی. دمشق: دار الجولان للطباعة.

السـمیری، جابر والطرطور، عبیر سلیمان محسن. (۲۰۰۹م). التطیر مفهومه وآثاره وسبل علاجه. لامک: لانا.

الشاذلی، عبدالسـلام. (۲۰۰٦م). تجربة المدینة فی الشعر العربی المعاصر. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

الشطی، عبد الفتاح. (۱۹۹٤م). عبد الرحمن شکری شاعراً. القاهرة: الهیئة المصریة للکتاب.

شـکری، عبدالرحمن. (۱۹٥۸م). دیوان شـکری. جمعه وحققه نقولا یوسف ومحمد رجب البیومی. لامک: لانا.

الکعکی. ثریا. (۲۰۰۹م). التشـاؤم عند عبدالرحمن شکری. رسالة لنیل درجة الماجستیر. جامعة أم القری.

ضیف، شوقی. (۱۹٥۹م). دراسات فی الشعر العربی المعاصر. الطبعة العاشرة. القاهرة: دارالمعارف.

ـــــــ (لاتا). الفن ومذاهبه فی الشعر العربی. الطبعة العاشرة. القاهرة: دار المعارف.

عید، رجاء. (۲۰۰۳م). لغة الشـعر قراءة فی الشـعر العربی الحدیث. السکندریة: منشأة المعارف جلال حزی.

الفاخوری، حنا. (۱۳۷۷ش). تاریخ الأدب العربی. طهران: توس.

الفیروزآبادی، محمد بن یعقوب. (لاتا). القاموس المحیط. لامک: دار إحیاء التراث العربی.

المعری، أبو العلاء. (۱۹۸۸م). لزوم ما لا یلزم. الطبعة الثانیة. لامک: دارالطلاس.

نهج البلاغة. (۱۳۷۷ش). ترجمة د.جعفر شـهیدی. الطبعة الثانیة عشرة. طهران: شرکت انتشارات علمی وفرهنگی.

یاقوت الحموی. (۱۹۸۰م). معجم الأدباء. الطبعة الثالثة. بیروت: دارالفکر.

الیجوفـی، نجوی والأنصاری، بدر. (۲۰۰٥م). «التفاؤل والتشـاؤم، دراسـة ثقافیـة مقارنة بین اللبنانیین والکویتین». مجلة العلوم الاجتماعیة. م۳۳. ع۲.

یوسف، نقولا. (لاتا). عبدالرحمن شکری، حیاته وآثاره. لامک: لانا.

seligman،m.c(1994)، what you can change &what you cant. New York:knopf

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثاني عشر – شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٢٣٧ ـ ٢١٥

# المفارقة التصويريّة في شعر معروف الرصافي

حميد ولي‌زاده*
علي صياداني**
علي خالقي (الكاتب المسؤول)***

## الملخّص

المفارقة التصويريّة فنٌّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض؛ وتشمل تعريفات؛ الأوّل: مثل أن يقول المرء عكس ما يعني، الثاني: الهزء، الثالث: السخريّة. المفارقة التصويريّة تقنيّة مختلفة تمامًا عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفنّيّ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأنَّ المفارقة التصويريّة تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها؛ هذا التناقض الّذي قد يمتدّ ليشتمل على القصيدة برُمَّتها. وتنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما؛ المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف الّتي التضاد بين المظهر والمخبر من عناصرها البارزة. المفارقة التصويريّة تعتبر إحدى مقوّمات شعر معروف الرصافي؛ التي يوظّف هذا العنصر الفنّي لإبراز أفكاره وعواطفه، ويصف أثناءها، المجتمع العراقي والكبت السياسي والاستعمار؛ هذه الآلية الشعريّة في شعر الرصافي تؤدّي إلى الصحوة الشعبيّة والحثّ على مواجهة المستعمرين. هذه الدراسة تبيّن مواضع المفارقة التصويريّة عبر تحليل شعر معروف الرصافي. والمنهج الّذي اعتمدناه في هذه المقالة هو المنهج الوصفيّ التحليليّ.

**الكلمات الدليليّة:** المفارقة التصويريّة، الإيحائيّة، معروف الرصافي، التناقض.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة الشهيد مدني الأذربيجانيّة في تبريز، إيران.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران.
***. طالب الدكتوراه بجامعة الإمام خميني الدوليّة في قزوين، إيران. akhaleghi24@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة برجكاني
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/١٩

المقدمة

«إنَّ المفارقــة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شــيئاً لكنَّه في الحقيقة يعني شــيئاً مختلفاً تماماً. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قــد عرف صورًا من المفارقــة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّــذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّى معنى كلّ منها في أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشــهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشري زايد، ٢٠٠٨م: ١٣٠)
جعــل الجرجاني (٤٧١هـ) معنى المعنى من خلال الكلام ضربين؛ المعنى، ومعنى المعنى؛ فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، ونصل إليه بغير واســطة، وأمّا معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يفضي بک ذاک المعنى إلى معنى أخر. «وإنّ السامع يعقل معنى من الظاهر على ســبيل الاســتدلال، إذ يمكن قول شيء ما، ويقصد به معناه، وذلک من أثناء أنَّ المتكلّم يكون للمنطوق عنده معنى، وللجملة معنى من أثناء الاستعارة والمفارقة والأحداث الكلامية.» (الجرجاني، ١٩٩٤م: ١٧٧) ويشــير سي ميوک في كتابه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذي قد تطوّر بشــكل بطيء جدّاً في إنجلترا كما تطــوّر ذاک المفهوم فــي دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانــت المفارقة طريقة في معاملة خصم في الجدال، وفي نهاية القرن الثامن عشــر وبداية القرن التاســع عشــر اكتسبت كلمة "المفارقة" عددًا من المعاني القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز في المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شيئاً لكنَّه في الواقع يقول شــيئاً آخر مختلفاً تماماً، إذ المفارقــة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هي على ما تبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادّاً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عند ما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٣٨)

«البناء المفارقي يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، وعن اجتماع ثنائيــات متضادّة لا يجــب أن تجتمع. وتعرف المفارقة بأنَّها هي اســتراتيجيّة الإحباط، واللامبالاة، وخيبة الأمل، ولكنَّها -في الوقت نفســه- تنطوي على جانب إيجابي، فقد تنظر إليها على أنَّها سلاح هجومي فعّال. وهذا السلاح هو الضحک لكنَّه ليس الضحک

الّذى يتولّد عن الكوميديا، بل الضحک الّذى يتولّد عن التوتّر الحادّ، والضغط الّذى لابدّ أن ينفجر.» (الذبيانى، ١٤٣١ق: ١٦٢) وقد لانبالغ إذا قلنا إنَّ عدداً قليلاً من الشعراء يستطيعون التعبير عن المواقف الفاجعة بطريقة ساخرة ومقنعة ومؤثّرة، فالمفارقة بحاجة إلى شاعر واعٍ فطنٍ يستطيع أن يستلهم من مواقف مجدّدة مواقف متباينة، وأن يصل إلى عقل المتلقّى ووجدانه بطريق وعر لايجيد سلوكه إلاّ الواعون وليست السخريّة غاية بحدّ ذاتها ولكنّها وسيلة للبلوغ إلى هدف نبيل، وليست كلّ سخريّة مفارقة، فالسخريّة المبتذلة والساذجة والمتهافتة لا مكان لها فى عالم المفارقة.

## أسئلة البحث

نحن نواجه فى هذه المقالة عدّة أسئلة ونريد أن نجيب عنها:

١. ما هى المفارقة التصويريّة وأنواعها؟

٢. لمَ يستفيد الرصافى من هذا العنصر الفنّى؟

## أجوبة البحث والفرضيات

١. المفارقة التصويريّة تقنيّة يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وإنَّ المفارقة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً لكنّه فى الحقيقة يعنى شيئاً مختلفاً تماماً، وتنقسم المفارقة التصويريّة إلى أقسام مختلفة وهى المفارقة اللاشخصيّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسيط، والمفارقة الدراميّة، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.

٢. تعدّ المفارقة تعبيراً لغوياً، تسمح للرصافى بالدخول إلى عالم النصّ الأدبى، وتؤدّى مجموعة كبيرة من الوظائف التى تختلف مستوياتها من نصّ إلى آخر. ممّا جعلها آلة فعّالة ومفتاحاً جوهرياً من مفاتيح النصّ، وكان الرصافى يوظّف هذا العنصر الفنىّ فى أشعاره بالأشكال المختلفة حتّى تجسّد هذه التقنيّة نفسيّة الرصافى وواقعه المعيش الذى يعانى منه. ومن أغراض توظيف المفارقة عند الرصافى: إن تباغت القارئ وتجعله بالتالى كثير الانتباه، إنّها تحفز القارئ على التفكير والتأمّل فى موضوع المفارقة، تمنح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القارئ "انفعالياً" لأنّها تمنحه حسّاً باكتشاف علاقات خفيّة في القصيدة.

## خلفيّة البحث

قد بحث عن المفارقة التصويريّة في البلدان العربيّة قليل من المقالات، منها "المفارقة التصويريّة في شعر مهيار الديلمي" لعامر صلال الحسناوي في مجلة آداب ذي قار، عدد ٤، تشرين الأول، ٢٠١١م. وكذلك كتاب "عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر" لكمال أحمد غنيم. ونظراً لأنَّ هذا الموضوع لم يبحث ولم يحقّق في بلادنا إيران، قمنا بإيراد وبسط هذا العنصر الإبداعيّ الفنّيّ في شعر معروف الرصافي لمعرفة المفارقة التصويريّة وتحليلها في شعره وكيفيّة عناصرها وأنواع المفارقة التصويريّة. والمنهج الّذي نستخدمه في هذه المقالة هو الوصفيّ التحليليّ.

## المفارقة التصويريّة في اللغة

«المفارقة مصدر "فارق" في باب المفاعلة وجذرها الثلاثي "فرق". لا يخرج مفهوم المفارقة في اللغة عن معنى الفصل والتفريق ما بين الشيئين. نفهم منه أنَّ دلالة الأصل اللغوي للفرق تؤكّد مدلولاً واحداً، وهو الانقسام والتباعد.» (الجوهري، ٢٠٠٥م: ٨٠٩) «وعند الرجوع إلى قاموس أكسفورد نرى أنَّ مصطلح "irony" مشتقّ من الكلمة اللاتينيّة "ironia" الّتي تعني التخفّي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن القصد وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الأوّل: هوشكل من أشكال القول، والمعنى المقصود منه عكس المعنى الّذي تعبّر عنه الكلمات المستخدمة ويأخذ –عادةً– شكل السخريّة حيث يستخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذمّ والهجاء. والثاني: نتائج متناقضة لأحداث كما في حالة السخريّة من الأمور. والثالث: التخفّي تحت مظهر مخادع أو الادعاء والتظاهر.» (hornby، ١٣٩٠ش: ٨٢٤)

## المفارقة التصويريّة في المفهوم الاصطلاحي

ترجع أصول هذا الأسلوب إلى البلاغة العربيّة الّتي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ سواء أكان في شكله البسيط "الطباق" أم في

صورتــه المركّبة "المقابلــة" ومن المعلوم أنَّ هذا المبدأ يقوم علــى الجمع بين المتضادّات اللفظيّة فى بيت أو عبارة ويشتمل على تناقض واقعىّ بين أجزاء المفارقة. ويرى د.سى. ميوک[1] -وهو من أهمّ دارسى المفارقة- أنَّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمــة تحتوى على تقنيّات المفارقة وطرق اســتخدامها، حــتّى يتمكن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ عبارة من عبارات المفارقة الّتى يجدها فى النص الأدبىّ. وكذلک ترتبــط المفارقــة الّتى عنده بكثير من أشــكال التعبير الأدبىّ، فهى تعــدّ مزيجًا من فنّ الهجاء[2] وفنّ الســخريّة[3] وفنّ العبث والفنّ الضاحک.[4] (Muecke,1982,17) «المفارقة التصويريّة مصطلح غربى لم تعرفه العربيّة ولم يدخل دراســاتها إلّا من وقت قريب عبر الترجمة؛ والحقيقة أنَّ هذا المصطلح مســبب جدل واســع حوله فى الغرب فهو مصطلح غامض شاکّ يثير الالتباس. فإذا كان "ما لا تاريخ له يمكن تعريفه" على حدّ تعبير نيّته؛ فإنَّ مسألة إيجاد تعريف محدّد لهذا المصطلح المراوغ العصىّ على الفهم، يعدّ مسألة صعبة جدّا نظراً لتاريخه الطويل المتشعّب.» (على، ٢٠٠٩م: العدد ٥٣)

«وقد وردت كلمة "آيرونئيا" لأوّل مرّة فى كتاب "الجمهوريّة" لأفلاطون وقد أطلقها علــى أحد ضحاياه، وهى تعنى طريقة ناعمة هادئة فى خداع الآخرين، وتشــير كلمة "آيــرون" عند "ديموســثينيس" إلى رجل يتهرّب من مســؤوليّاته كمواطــن بادّعاء عدم اللياقة. كما تعنى الكلمة عند ديموسثينيس إنساناً مراوغاً لا يلتزم بحال، يخفى عداوته، يدّعى الصداقة، يســىء التعبير عن أفعاله، ولا يدلى بجواب واضح أبداً.» (كالين‌موكه، ١٣٨٩ق: ٢٥) «والفيلسوف الألمانى "سورن كيركيجور" يتّجه بشكل رئيسى فى مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعوه بـ"الطورين: الجمالى والأخلاقى من التطوّر الروحى". ويرى "كيركيجــور" أنَّ من يمتلک مفارقــة جوهريّة، فإنَّه يمتلكها طــوال النهار، فهو لايتّصف بالمفارقــة بين وقت وآخر، بل إنَّه يعتقــد أنَّ الوجود كلّه يقع فى باب المفارقة، ولايتّخذ المفارقة وسيلة لينال إعجاب الآخرين.» (Rasmussen,2005:2)

1. D.C.Muecke.
2. Satire.
3. Sarcasm.
4. Humour.

«المفارقة التصويريّة تقنيّة يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قد عرف صورًا من المفارقة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّذى تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّى معنى كلّ منها فى أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الدور فى تلك الحكمة المشهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشرى زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۰) ويشير د.سى.ميوك فى كتابه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذى قد تطوّر تطوّراً بطيئاً جدّاً فى إنجلترا كما فى دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانت المفارقة طريقة فى معاملة خصم فى جدال، وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اكتسبت كلمة "المفارقة" عدداً من المعانى القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز فى المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، إذ المفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هى على ما يبدو عليه ولا يحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادًّا أوتنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۳۸)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ذهب ميوک إلى أنَّ للمفارقة خمسة عناصر هامّة تميّزها:

الأوّل: تضادّ المخبر والمظهر: كما قلنا إنَّ صاحب المفارقة يقول شيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، والمفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هى على ما يبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً؛ إذ المفارقة تتطلّب تضاداً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدُّ التضادّ.

الثانى: العنصر الكوميدىّ: هذا العنصر يكمن فى الخصائص الشكليّة للمفارقة: التضادّ أو التنافر الأساسىّ بالإضافة إلى غفلة مطمئنّة فعليّة أو مصطنعة وليس هناك امرؤ يناقض نفسه عن القصد (إلاّ عندما يريد حلّ تناقض على مستوًى آخر: الأمر الّذى لا يكون فيه تناقض فعلىّ) وينجم عن ذلک ظهور تناقض مقصود يقيم توتّراً نفسيًّا لايسرى عنه سوى الضحک. وقد يحدث أن يكون العنصر الكوميدىّ ضعيفاً فى بعض أمثلة المفارقة إذ العنصر المؤلم شديد، لكنَّ المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع

فيها العنصر الكوميديّ والعنصر المؤلم.

الثالث: الغفلة المطمئنة: «وهى التى تعنى انخداع الضحية واتّصافها بالسذاجة الفكريّة والقناعة البلهاء بمظاهر تتفاوت فى درجاتها من الكبرياء والقناعة يصطنعها صاحب المفارقة متبجّحًا بعدم علمه إيّاها على وجه الحقيقة، فهى غفلة مصطنعة من الشاعر فعلية لدى الضحية.» (شمادة على، ٢٠١١م: العدد١٠) وهكذا تبدو الغفلة المطمئنّة للرصافى فى أعلى درجات غرور الممدوحين المتجاهلين وتبجّحهم بالكبرياء والنفاق معًا.

الرابع: عنصر التجرّد: التجرّد القائم على اصطناع الشاعر "صاحب المفارقة" لصفات وأساليب معيّنة تتّسم بالموضوعية والصفاء والجدّية والحيادية، متّصلاً عنها فيبدو كأنَّ الأمر لايعنيه. وهو يوجد أحياناً فى الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة وأحياناً يوجد فى الموقف الفعليّ لدى صاحب المفارقة أو المراقب المتّصف بها. «إنَّ ما يشعر به المراقب ذو المفارقة –عادةً– فى وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخّص فى كلمات ثلاث: التفوّق، والحرّيّة، والتسلية. فوعى صاحب المفارقة بنفسه بوصفه مراقباً يميل إلى زيادة شعوره بالحرّيّة وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربّما من الحبور. وإنَّ وعيه بغفلة الضحيّة يدفعه ليرى الضحيّة مقيّداً متورّطاً حيث ينعم هو بالحرّيّة، مرتبطاً حيث يصبح هو غير ملتزم، مطمئنًّا سريع التصدّق أو ساذجاً، حيث يصبح هو منتقداً، مشكّكاً أو راضياً بتأجيل الحكم. وحيث يصبح موقفه موقف امرئ يبدو عالمه حقيقيًّا ينطوى على معنى يجد عالم الضحيّة وهماً أو تافهاً.» (على، ٢٠٠٩م: العدد٥٣)

الخامس: «والعنصر الأخير هو العنصر الجماليّ، حيث إنَّ القصّة الظريفة الّتى تحوى المكوّنات اللازمة لا تبعث السرور إذا أسيء سردها وكذلك الأمر فى المفارقة. ويرى ميوک أنَّ هذه العناصر متداخلة فى جميع الأحوال، وأنّ الظواهر الّتى تقتصر على جزء من هذه الخصائص، أو تضمّها جميعاً عدا قليل منها فى شكل ضعيف سوف ينظر إليها على أنّها ليست من المفارقة، أو أنَّها من أشباه المفارقة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٣٦)

### وظيفة المفارقة

«للمفارقة وظيفة هامّة فى العمل الأدبى إذ شغلت النقّاد والدارسين، وقد بيّنوا ذلک

فقال "فرويد" إنَّ المفارقة وسيلة شديدة القرب من النكتة، تحثّ لذّة كوميديّة لدى السامع تخلّصه من المكبوتات الداخليّة وشبه ميوك المفارقة بأداة التوازن الّتى تعطى الحياة توازنها أو سائرة بخط مستقيم، حينما تحمل على محمل الجدّ المفرط. وتؤدّى المفارقة وظيفة إصلاحيّة فى الأساس، فهى تشبه أداة التوازن الّتى تبقى للنصّ الأدبى بعداً جماليّاً من خلال قراءاته الّتى تتعدّد بحسب طبيعة القارئ.» (عباس، ٢٠١١: العدد ٢)

## نبذة عن حياة معروف الرصافى (١٢٩٤- ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥-١٨٧٧م)

«ولد الرصافى فى بغداد، وتلقّى علومه اللغويّة والأدبيّة على يد أحد من أشهر أساتذة بغداد فى الدراسات الدينيّة واللغويّة، وهو ليس إلا الشيخ محمود شكرى الآلوسى. بقى الرصافى يدرس على يد الآلوسى قرابة اثنتى عشرة سنة؛ وعندما قامت السلطات العثمانيّة بنفى الآلوسى من بغداد كان الرصافى قد بلغ درجة عالية من المعرفة باللغة والشعر القديم. ويرتبط اسم الرصافى بالأحداث السياسيّة فى تاريخ العراق فى العقود الأولى من القرن العشرين، كما يرتبط بالتطوّر الاجتماعىّ فى العراق ونجد فى شعره خطّا مستمرّا من التطوّر فى الأفكار والعلاقات السياسيّة. كانت مسيرته ترتبط بالحياة العامّة، ورغبته فى التسنّم على المناصب الرسميّة جعلته يراوح بين قبول السلطة ورفضها: عثمانيّة كانت أو بريطانيّة أو وطنيّة. لكنّ الرفض والتمرّد كانا إجمالاً من أبرز المواقف فى حياته وشعره.كانت طبيعة الرصافى أبيّة مندفعة، فلم يستطع التسوية عموماً فى المواقف الّتى لا تليق، لذلك عرف فى حياته شيئاً من الفقر والنفى والبطالة.» (الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٢٥٢)

«شعر الرصافى باستهانة الملك والحكومة وعدم منحه ما يستحقّه من التبجيل والإكرام شعوراً أكثر من الآخرين. ومع أنّه ظلّ يمدح ويرثى فى كلّ مناسبة عرضت فإنّه لم يترك التذمّر والتمرّد حين يجتمع مع أصحابه وأخصّائه. لقد كان الرصافى كالشعراء الآخرين متردّداً بين السلب والإيجاب، يرضى حيناً ويغضب أحياناً لدوافع نفسيّة وظروف طارئة، مستفيداً من الفرص العارضة ناقماً عليها ضائقاً بها ذرعاً فى آن واحد.» (بصرى، ١٩٩٤م: ١٠٤) كانت الأحداث _الّتى لم يشهد لها القرن الماضى

مثيلاً _ تهزّ المجتمع العراقىّ آنذاک وتقتحم نصوص شعرائه وتعرّضها ربّما للمرّة الأولى، لريح عاتية: الانقلاب العثمانىّ، وإعلان الدستور، والحرب العالميّة الأولى، وثورة العشرين، وإقامة الحكم الوطنىّ عام ١٩٢١م. «كان شعر الرصافى مشتملاً على أفكار وموضوعات وهموم تتّصل بالناس: تنبثق منهم وتتّجه إليهم. وكان الناس يقرأون شعره لما فيه من جمال الصياغة أو اللغة، بل لوجاهة تلک الأفكار وانحيازها إلى الناس فى كدحهم اليومىّ وحلمهم بحياة أفضل. إنّه شعر المحتوى النبيل لا الصياغة البهيّة. إنّ الرصافى لاينظر إلى الشعر باعتباره فنًّا أو طريقة خاصّة فى القول، بل مهمّة لخدمة الناس وتوعيتهم.» (هيأة المعجم، ٢٠٠٢م: ٣٥٢)

## الرصافى والمفارقة التصويريّة

كانت المفارقة من إحدى الوسائل الفنّيّة التصويريّة التى استعان بها الرصافى لتجسيد أبعاد رؤيته المركّبة لواقعه المعيش وإخراجها من نطاق الذاتيّة المجرّدة إلى نطاق الموضوعيّة الحسّيّة بالإلحاح على إبراز التناقضات المختلفة الّتى تخامر طوايا الذات أو تتراءى فى أطراف واقع المعيش لشاعرنا. فى الواقع أنّ مفارقة الرصافى وليدة موقف نفسىّ وعقلىّ وثقافىّ معيّن، وهى تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية. ويبدو مفهوم المفارقة على هذه الصورة واضحاً فى قصائد معروف الرصافى حيث نشاهده فى أكثر قصائده منها قصيدة "الحرّيّة فى سياسة المستعمرين" الّتى يقول فيها:

«يا قومُ لا تتكلّموا    إنَّ الكلامَ محرَّمُ
ناموا ولا تَستيقظوا    ما فازَ إلاّ النوَّمُ
وَتأَخَّروا عن كُلِّ ما    يَقضى بأَن تَتقدّموا
وَدَعوا التفهُّمَ جانبًا    فَالخيرُ ألاّ تفهموا
وَتَثبتُوا فى جَهلِكم    فَالشرُّ أن تَتعلَّموا»

(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٥٨٤)

تظهر عناصر التضادّ بين أقوال الشاعر والواقع الموجود وتبدو الغفلة المطمئنّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضحةً فی أعلی مراتب بین جمهور البلد حیثما یتنبّه الشاعر عن هذا ویظهر العنصر الکومیدیّ واضحاً تتضارب معه العواطف والأفکار فی سخریّة مرّة تثیر الضحک والبکاء إذ إنّ الصورة تخفی وراءها بشفافیّةٍ صورة الواقع العربیّ الألیم الّذی یسیطر علی المجتمع العربیّ لأنّ أهداف المستعمرین وأفکارهم واضحة وهم یتبعون مصالحهم الاستعماریّة وینهبون الملل ویبقون الدمار فی النهایة. ویستخدم الشاعر البناء الدرامیّ القائم علی السرد القصصیّ، وفی لغة الشاعر السهلة المعبّرة عن أعماق المعانی الّتی یرمی إلیها فی نقد الواقع العربیّ، ووصمه بأبشع الألفاظ والصور ووضوح الرموز ونجاحها فی أداء المعنی وتناسق موسیقی القصیدة مع الموضوع خاصّة قافیة القصیدة الّتی جاءت علی حرف المیم الّذی یناسب التفوّه بالعبارات الجوفاء الصارمة القاطعة المعبّرة شکلاً ومضموناً عن الاستبداد والتسلّط، فالشفاه تنطبق مع انتهاء السطر الشعریّ فی شکل یوحی بالقطع فی الأمر، والمضمون یعبّر عن استبداد المستشرقین الغربیّین وهم ینهبون ویسلبون أمم الشرق ونیّاتهم البشعة هذه وهی بیّنة ورغم ذلک لم یرَ الشعب هذه الأعمال وفی نظرتهم أنّ الغرب ذوالفضل والخیرات ویأتیهم العمران والصلاح، وذلک شؤون متناقضة مع الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ویکتمل القول حول هذه القصیدة الممثّلة لمعظم أشعار معروف الرصافی بظهور تقنیّة المفارقة التصویریّة واضحاً فیها، من خلال إبراز الشاعر للتناقض بین طرفین متقابلین یتمثّلان فی الغرب وأعوانه من المستعمرین من جهة والفوز والتقدّم والخیرات من جهة أخری، حیث یستنکر الشاعر هذا التناقض ویدعو قومه إلی النوم وعدم الدفاع عن الحق والتأخّر لأنّ هذه الأمور تؤدّی إلی الفوز والتقدّم.» (أحمد غنیم، ١٩٩٨م: ٢٣٨)

## أنواع المفارقة التصویریّة فی شعر الرصافی

«ویلاحَظ أنّ "میوک" قد نظر فی تقسیمه لأنواع المفارقة وضحیّتها وجعلها بناءً علی ذلک عدّة أنواع أهمّها المفارقة اللاشخصیّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الکشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسیط، والمفارقة الدرامیّة، ومفارقة الأحداث. حیثما یقسّم علی عشری زاید أنماط المفارقة إلی طبیعة الطرفین

المتناقضين، وجعلها نوعين أساسيين، وهما المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.» (المصدر نفسه: ٢٣٩) ونحن نوضّح فى هذه المقالة أنواع المفارقة فى أشعار معروف الرصافى حسب تقسيماتهما هذه:

## المفارقة اللاشخصيّة

«هى طريقة فى اتخاذ المفارقة لاتستند إلى أىّ وزن يمنح لشخصيّة صاحب المفارقة حدثاً يخفى نفسه وراء قناع الكلمات، فكلماته وحدها أو تعارضها مع ما نعرف، تنتج المفارقة، وهو يتميّز عادةً بجفاف أو صرامة فى الأسلوب، وتكون النبرة نبرة متكلّم عاقل ينطلق على رسله متواضع غير عاطفىّ.» (المصدر نفسه: ٢٣٩) عندما يستتر صاحب المفارقة خلف قناع كلماته المعارضة للواقع المألوف، نرى هذا النوع من المفارقة كثيراً فى أشعار الرصافى ويلبس الشاعر قناعاً ويخفى وراءه ويودع لكلماته المتناقضة مع الواقع يكشف ما يصوّره من المفارقات ومن ذلك قوله فى قصيدة "الوزارة المذنبة":

«أهلَ بغدادَ أفيقوا    مِن كرى هذى الغَراره
إنَّ ديكَ الدهرِ قد    باضَ ببغدادَ وزاره
شأنُها شأنٌ عجيبٌ    قَصَّرت عنه العباره
هى للجاهلِ عزٌّ    ولذى العلمِ حقاره
ملكَ البدو بها الأمرَ    على أهلِ الحضارةِ
كم لها من هَفواتٍ    تسلُب الطودَ وقارة
فكأنَّ الحكمَ والعدلَ    بها قِطٌّ وفارَة
وَوزيرُ مُلحق كالذ    يلِ فى عَجز الحمارة
أنتمُ الأصنامُ لولا    نزقاتٌ مستطاره»[١]

(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٦٠٥)

عنوان القصيدة يبيّن لنا أنّه ربّما توجد فى الشعر المفارقة حيث نشاهد أنَّ التضادّ بين

١. الكرى: النُّعاس/ الغرارة: الغفلة وقلّة الفطنة للشرّ/ الطود: الجبل العظيم/ نزقات: العجلة فى الجهل والحُمق.

المظهر والمخبر كصفة أساسـيّة في المفارقة ومنها التناقض في صورة الوزير وهي لدى الجاهل عزّ ولدى العالم حقارة، وهو ملك البدو والأمر بها على أهل الحضارة، والحكم والعدل هما من صفات رئيسـيّة والواقع أنّهما كالقطّ والفأرة لدى الوزير. يظهر التضادّ والسخريّة بشكل واضح بين تمام أجزائه إلى أن يوضح الشاعر هذا الوزير كالذَنب وهو منفعل ليس له أثر وإرادة. وصور المفارقة صارخة والشـاعر يخفي نفسـه وراء جملات والكلمات المتناقضة تخرج من فمه وتكشف ما يصورّه من مفارقات.

من نماذج أخرى في هذا النوع من المفارقة قصيدة "الحرّيّة في سياسة المستعمرين" الّتي يقول فيها:

«فارضوا بحُكم الدهرِ     مَهما كان فيـه تَحَكُّمُ
وَإذا ظُلمتُم فَاضحَكوا     طَربًـا ولاتَتَظلمـوا
وَإذا أُهَنتم فَاشـكروا     وَإذا لُطِمتُم فَابسـموا
إن قيلَ هـذا شَهدُكم     مـرٌّ، فقولـوا: عَلقـمُ
أو قيـلَ إنَّ بلادكـم     يا قومُ سـوفَ تُقسَّمُ
فَتحمَّدوا وتَشـكروا     وَترنّحـوا، وَترنَّموا»[1]
(المصدر نفسه: ٥٨٤)

فقد صوّر الشـاعر في هذه الأبيات، المفارقة بشـكل جيّد لقد لبس الرصافي قناعاً ويخفي نفسه وراء الكلمات وترک لكلماته المتناقضة مع الواقع أن تكشف عمّا يصوّره من مفارقات. وكان الرصافي يُرينا التضادّ بين المظهر والمخبر وهو ميزة رئيسيّة في المفارقة ومنها التناقض بين الشـكر تجاه الإهانة والابتسـام تجاه اللطم وشـهدكم مرّ. والمفارقة بين أجزاء الشـعر واضحة حيث يهتمّ الشاعر أن يهيّج عواطف شعب العراق بالسخريّة المريـرة والتناقض الصارخ بينهم والواقع العربيّ وهذه الكلمات المتناقضة تكشـف ما يصوّره من المفارقات ويبقى أعمق أثر في الكلام ويبدو واضحاً أنَّ الشـاعر يسـعى أن يبقى في ذهن المتلقّي أكثر من الصورة للواقع، التناقض مع الإعلام والتصريحات القائمة على الادّعاء.

١. عَلقم: الحنظل،كلّ شيء مرّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

### مفارقة الاستخفاف بالذات

«هـــی طریقة فی اتخاذ المفارقة التصویریّة، یلبس فیها صاحب المفارقة قناعًا ذا أثر إیجابیّ فی هیأة تقمّص شخصیّة، حیث یحمل نفسه إلی المسرح فی شخص امرئ جاهل، وســریع التصدیق، وجادّ، ومفرط فی الحماس، یعمل علی التقلیل من قدر نفسه مستغلاً ما یعطیه من انطباع عن نفســه لیکون جزءًا من وسیلة المفارقة.» (أحمد غنیم، ۱۹۹۸م: ۲٤۱) وقد وظّف الشاعر هذه الطریقة فی التصویر عدّة مرّات، منها قوله فی قصیدة "یا محبّ الشرق":

«یا مُحبَّ الشـرقِ أهلاً　　بـکَ یا مســتر کِراین[1]
مرحبــاً　بالزائرِ المشـــ　　ـهورِ فــی کلِّ المدائن
مَرحبًــا بالقادمِ المشـــ　　ـکورِ فی هذی المواطن
فَضلُکم بادٍ لی الشَـرقُ　　وشکرُ الشَـرقِ عالِن»
(الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

فی هذه القصیدة یخفی الشاعر نفسه وراء قناع الکلمات ویصوّر صاحب المفارقة أی الرصافی نفسه فی شخص ساذج، وسریع التصدیق، مقلّلاً من قدر نفسه وقومه، وهناک یوصل نفسه إلی أعلی مراتب الجهل والإفراط فی السذاجة وتبدو الحیرة والدهشة لمن قرأ شـعره وهذه السذاجة تنتج المفارقة وتکشف فظاعة الواقع العربیّ وهولاء الرؤساء یخضعون لعملیّة اســتعمار واستثمار بلادهم والرصافی یخطب الشخص الغربیّ "کراین" بالسخریّة المرّة بأنَّ زیارته بلاد العراق تحتوی الفضل والتقدّم، ویرحّب بِوروده الرصافیُ حــین قدوم هذا المموّل الأمریکی حیث وضعه شـخصاً ســاذجاً وکلّمــا یقوله یؤیّدها ویقلّل قدر نفســه وشـعبه کأنَّهم راضٍ بهذا الاستعمار والاســتثمار وهم شاکرون تجاه المستعمرین. هذه القصیدة نموذج بارز لروح الرصافی المضادةّ للاستعمار وهو یعتقد بأنَّ هــذا الأیاب والذهاب من جانب المموّلین الأمریکیّین لا جدوی فیه للشـعب العراقی، وفی نظرته التملّق والریاء أبشـع الأعمال من جانب الأشخاص الّذین یسلکون معهم.

۱. کراین: «هو المموَّل الأمریکی الشـهیر الّذی عندما جاء إلی العراق ســنة ۱۹۲۹م. قام السلطات بحفلة وروده.» (الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأقوال الرصافی هذه يبدی فظاعة المفارقة بين كلمات القصيدة والشاعر يحسب نفسه شخصًا ساذجًا سريع التصديق كإنسان كلّ ما يقوله يقبله.

## مفارقة التنافر البسيط

«تعتمد هذه المفارقة على وجود تجاور شديد بين قولين متناقضين، أو صورتين متنافرتين من غير تعليق، وقد برع الشاعر فی توظيف هذه المفارقة فی أكثر من موضع فی قصائده، والرصافی يصوّر هذا المفارقة بسذاجة عندما يقرأ القارئ يفهم غرض الشاعر منه وإنَّ الشاعر يجسّد التناقض والتنافر بين الكلمات بالعبارات القليلة والبسيطة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲٤٥) من ذلک قوله فی قصيدة "الطفل الملتحی":

«معارفُ بغدادَ قَد جاءَها مديرٌ مِن الطيشِ فی مسرحِ
حمارٌ وَلكنّه ناطقٌ وَطفلٌ ولكنَه مُلتحی
فيا أيُّها العلم عنها ارتَحِل وَيا أيُّها الجهل فيها اسلَح»[1]

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ۷۱۳)

صوّر الشاعر التناقض بين معارف بغداد ومعالمها وإدارة أمور الشعب والبلاد حيث يتمّ أعماله دون التعقّل والفكر، ويسخر من إلقاء المحاضرات الّتی تدلی بين الشعب حتی يشبهه بالحمار ليُری بأنَّه لم يهتمّ بكلامه. وفی البيت الأخير يتمّ الدعاء لمعارف بغداد وهو ينشأ من أعمال غير واعية وعلم، حيث يطلب الله ارتحال واجتناب العلم من هذا المعالم وإقبالهم على الجهل. وهذا التنافر واضح بين قولين متناقضين.

## المفارقة الدراميّة

ولما كانت المفارقة الدراميّة تشكل عمود المسرح فهذا لا يعنی اقتصارها على الجانب الدرامیّ فحسب، فهی قد ترد فی الملحمة والشعر القصصیّ، وتقوم على جهل الضحيّة بالموقف الّذی هی فيه، وتبدو المفارقة الدراميّة أبلغ أثراً إذا ما كان كلّ من المتلقّی "الجمهور والقارئ"، وشخص آخر فی التمثيليّة أو القصّة على وعی بجهل

۱. معارف: «مؤلف يتناول لبحث فيه كلّ العلوم والفنون بطريقة منهجيّة، وزارة التعليم والتربية.» (معلوف، ۱۳۸٦: مادة عرف)/ الطيش: خفّة العقل/ ملتحی: شَعر الخدَّين والذقن.

الضحيّة غير الواعية لما يصدر عنها من كلمات تناسب الموقف الحقيقيّ الّذي لا يعين، وهـذا اللون من المفارقة ندركه في المغزى القصصيّ الدراميّ الّذي وظّفه الرصافي في قصيدة "إيقاظ الرقود" الّتي يقول فيها:

«ألا يـا أيُّها الملـكُ المفدّى

أنم عن أن تسوسَ الملك طرفا  أقـم ما تشـتهي زمراً وعزفا

أَطِل نكـرَ الرعية، خلِّ عُرفا  سُم البلدانَ مهما شئتَ خَسفا

وأرسِل مَن تشاء إلى اللحودِ

فدَتك الناسُ من ملكٍ مطاعِ  أبِـن ما شئتَ مِن طُرُق ابتداع

وَلا تخَـش الإلـهَ ولا تـراعِ  فهل هذي البلادُ سِوى ضَياع

ملكت، أو العبادُ سوى عَبيدِ؟

تنعّـم في قصـورك غير دارِ  أعاشَ الناسُ أم هُم في بَوارِ

فإنّك لَن تطالـب باعتـذارِ  وَهَـب أنَّ الممالكَ في دمارِ

أليس بناءُ (يلدز) بالمشـيدِ؟

جميعُ ملوكِ هذي الأرض فُلكٌ  وأنت البحرُ فيك ندىً وهُلكُ

فـأنّى يَبلغـوك وذاك إفكٌ  لئن وهبوا النقودَ فأنتَ ملكُ

وَهـوبٌ لِلبـلادِ ولِلنقـودِ»

(المصدر نفسه: ١٧٧)

والمتهم الضحيّ هنا هو شـعب العراق وهم لايدرون سـبب هـذا الدمار وانتداب بلدهم، والملك يقوم بما يشـتهي من زمر وعزف، وسـيامة الخسـف إلى الشعب، وقتل الشعب أيّهم يطلب الملك، والشاعر يعدّ جمهور العراق عبيداً وعيشهم في بوار وهلاكة، وعندما البلد في الدمار وضيق، ملك يبني لنفسـه القصر الشـامخ ووهوب من البلاد ونقود الحكومة.كلّ هذه المفارقات سلسـلة من الأحداث الدراميّة الّتي تحدث في هذا المسـرح القصصيّ. وشـاعرنا طوال هذه القصيدة يقوم بالهزء والسخريّة ويسأل الملك بالتهكّم: أليس بناء يلدز بالمشيّد؟ الرصافي يصوّر في ذهن المخاطب عدّة من المفارقات المتتالية الدراميّة ليوقع أثراً عميقاً في المخاطب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المفارقة ذات الطرفين المعاصرين

لهذا الشكل من أشكال المفارقة نمطان أساسيّان، يقابل كلّ منهما الآخر في الأسلوب، حيث يصوّر في هذه المفارقة التصويريّة التناقض بين طرفين معاصرين وتنقسم إلى نمطين أساسيّين حيث يفرقان من جهة عناصرهما الجزئيّة والكلّيّة.

## النمط الأوَّل

«هذا نمط يضع الشاعر فيه الطرف الأول مكتملاً بكلّ عناصره ومقوّماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضًا بكلّ عناصره ومقوّماته، وفي أثناء المقابلة بينهما تؤثّر المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً.» (عشري زايد، ٢٠٠٨م:١٣٣) وقد وظّف الشاعر هذا الشكل من أشكال المفارقة في عدّة قصائد، منها قصيدة "نحنِ في بغداد" الّتي يقول فيها:

«أيا سائلاً عنَّا ببغدادَ إنَّنا بهائمُ في بغدادَ أَعوزها النَبتُ
علَت أمَّةُ الغربِ السماءَ وأَشرقَت علينا فظَلنا نَنظرُ القومَ من تحتُ
وَهُم ركَضوا خيلَ المساعي وَقد كَبا بنا فَرسٌ عن مِقنَبِ السعي مُنبَتُّ
فنَحنُ أناسٌ لم نَزل في بَطالةٍ كأنَّا يهودٌ كلُّ أيّامنا سَبتُ
خَضَعنا لِحكّام تجور وَقَد حَلا بأفواهِها مِن مالِنا مَأكل سُحتُ»[١]

(الرصافي، ٢٠٠٦م: ٢٢٦)

يقابل الشاعر حالتين معاصرتين من حالات التعامل بين شعب العراق والغربيّين، الحالة الأولى في شعب العراق حيث شبّه الشاعر نفسه وشعبه بالبهائم في بغداد أعوزها النبت، وشعب العراق في بطالة دائمًا ومازالوا يعيشون معيشة المظلومين، والشاعر يرى الشعب في الذلّ والهوان، والحالة الثانية لدى الغربيّين وهم أصحاب المنزلة والمقام كأنّهم نور في السماء وأشرقوا على الشعب ويركضون خيل المساعي وهم حكّام وقد بدأ أكل أموالنا في أفواههم حلوًا. ويصوّر الشاعر المفارقة بين الطرفين المعاصرين واضحًا وبالسخريّة المرّة حيث يعدّ الشعب العراقيّ يهودًا ولديهم يوم السبت عطلة وفي

١. أعوزها: احتاج إليها فلم يقدر عليها/ ركض: عدا/ مساعي: ج مسعى: المكرمة/ كبا: زلَّ وعثر/ المقنب: جماعة من الخيل تجتمع للغارة/ السُحت: الحرام.

نظرته كلّ أيّام شعب العراق فى العطلة وليس لهم عمل وإقدام ولم ينهضوا أمام الظلم الّذى يتمّ من جانب الغربيّين. يشاهد الشاعر كلّ هذه الأعمال الفظيعة الّتى تقبل عليهم من أجل الإهمال والبطالة. وهذا التناقض والسخريّة يبقى أعمق أثر فى المفارقة.

### النمط الثانی

«أمّا النمط الثانى من نمطى المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فإنّ الشاعر لا يجعل فيه كلاًّ من الطرفين متكاملاً فى مقابل الآخر، وإنّما يفتّت كلّ منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئيّة التفصيليّة، ثم يضع كلّ عنصر منها فى مقابل ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، حيث تصبح المفارقة فى نهاية الأمر مجموعة من المفارقات الجزئيّة.» (عشرى زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳٦) وقد وظّف معروف الرصافى هذا الشكل فى عدّة قصائد، منها قصيدة "وما المرء إلاّ بيت شعر" الّتى يقول فيها:

«تُنظمُنا الأيّامُ شعراً وإنّما تردُّ المنايا ما نَظمنَ إلى نثرِ
غمنّا طويلُ البحرِ مُسهَبُ عمره وَمنّا قصيرُ البحرِ مختصرُ العمرِ
وَهذا مديحٌ صِيغَ من أطيبِ الثنا وَذاكَ هجاءٌ صِيغَ من منطقِ هُجرِ
رَضيتُم بأكفانِ البلى حُللاً لكم وكُنتم أولى الديباجِ والحللِ الحمرِ»[1]

(الرصافى، ۲۰۰٦م: ۳۲)[1]

قد صوّر الشاعر فيها طرفين معاصرين ويفتّت إلى مجموعة من العناصر، وجعل كلّ عنصر منها تجاه العنصر المقابل، وقد جعل الإنسان الطويل البحر إزاء الإنسان القصير البحر، ومسهب العمر يقابله بمختصر العمر، والمديح تجاه الهجاء، والشاعر يجعل الثناء الأطيب مقابل منطق الهُجر. المفارقة توجد من الجزئين المعاصرين وكلّ من طرفى المفارقة يُجعل تجاه الآخر من المفارقة. وفى الأبيات الأخيرة يخاطب الشاعر سكّان بطن الأرض وهم يموتون بأنّ أكفان البلاء والمصيبة الّتى رضيتم بها حُللاً لكم وكذلك إيذاء من جانب الحشايا المروحة، كلّها يشمل على سخريّة مرّة ويؤتى المفارقة أعمق أثر. ويلاحظ أنّ الشاعر قد أبرز التناقض على مستويين، تمّ أولاً على مستوى جزئيات

۱. مُسهَب: مبسوط ومملوء من التفصيل/ الهُجر: القبيح من الكلام.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلّ من الطرفين، وتحقّق بعد ذلک من خلال الجمع بين هذه الجزئيات على مستوى القصيدة التی تتألف منها، وبذلک قد رسخ معنى المفارقة فی وجدان المتلقّی أکثر من مرّةٍ ممّا زاد هذا المعنى عمقا ووضوحا.

## المفارقة ذات المعطيات التراثيّة

«شاع فی شعرنا العربیّ الحديث فی المرحلة الأخيرة بناء المفارقة التصويريّة عن طريق استخدام بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة. المفارقة التصويريّة ذات المعطيات التراثيّة تقنيّة فنّيّة تقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضاع المعاصرة، وهی تقوم على أنماط ثلاثة، منها المفارقة ذات الطرف التراثیّ الواحد والمفارقة ذات الطرفين التراثيّين، والمفارقة المبنيّة على النص التراثیّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۵۳)

## النمط الأوّل

«فی المفارقة ذات الطرف التراثیّ الواحد يقابل الشاعر بين الطرف التراثیّ والطرف الآخر المعاصر.» (عشری زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۸) ومن ذلک قصيدة "الفقر والسقام" الّتی يقول فيها:

فاستَمرَّت حتى الصَباح تُوالی زَفرات بنارِها القلب صَالِ
فأَتاها وَدَمعُها فی انهمالِ بعضُ جاراتِها وَبعضُ رجالِ
مِن صعاليک أهل ذاک الجناب
وَقفوا موقفًا بِه الفقر أَلقى منه ثقلاً به المعيشة تشقى...
أَيُّها الواقفونَ لا تَهملوه دونَکم أَدمُعی بها فأَغسلوه...
جادَ شخصٌ عليه بعدَ سؤالِ بريالٍ وزادَ نصف ريال

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ۱۵۲)

إنَّ الشاعر يصوّر حالة جارات فاطمة وهنّ يسکبن من أعينهنّ الدموع لأجل المصاحبة بفاطمة وهذه الصورة فی عصرنا المدنیّ، ويصوّر الطرف المقابل کحالة الصعاليک فی الجاهليّة وهم لصوص ذوو العدو السريع فی الصحاری، ويصرّح الشاعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهـذا التناقض وقد وظّفها ليعطی بعداً أعمق فـی المفارقة بين الحالتين، وهو يركّز علی أنَّ الشاعر يقوم بسخريّة مرّة فيخاطب جاراتها من الرجال بالصعاليک لأنَّهم ينتظرون لأجل نهب وسـلب أموالها ويعتبرهم الجناب والمحـترم بالتضادّ والتناقض مع ما نعرفه منهم، وهکذا تتشکّل المفارقة بين الطرفين التراثیّ والمعاصر. يقوم الشاعر بتعليق ساخر مرّ فی البيت الأخير بجود السـائل منه بالنقود البخسة بعد الإجابة من جانب الشخص الذی يموت.

## النمط الثانی

«تتمّ عمليّـة المفارقة التصويريّة ذات الطرفين التراثيّين علی مسـتويين، حيث تتمّ أولـاً بين هذين الطرفين من جهة وثانياً بين الدلالة التراثيّة لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزيّة من جهة أخری، وبذلک تزداد المفارقة المزدوجة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٦١) ومن ذلک قصيدة "محاسن الطبيعة" الّتی يقول فيها:

«وَقفتُ وَالريحَ سَرَت سَجسَجًا    وقفةَ مبهوتٍ علی السـاحلِ
أَنظُـرُ ما فيـه يحـارُ الحِجا    فی الكونِ مِن عالٍ ومِن سافلِ
يا مَنظراً أَضحکَ ثغرَ الدجی    وَردّ سـحبانُ إلـی باقـلِ
مـا أَنـتَ إلاّ صحـفٌ عاليه    کَم حارَ فی حکمتِها مِن حکيم
إذا وَعَتهـا أذنٌ واعيـه    فقَد وَعَت خيرَ کتاب کريم»[1]

(الرصافی، ٢٠٠٦م: ٣٥١)

المقابلة تتمّ فی المسـتوی الأوَّل بين طرفين متناقضين هما سحبان وباقل، وباقل هو الصورة الصارخة للإنسـان الأحمق ويرمز الشـاعر به إلی أمـراء ووزراء الحکومة فی بلاده، وسـحبان هو الصورة الکبيرة والقيّمة للإنسـان العالم والبليغ الّذی ليس له مقام ومنزلـة، وهذه المقابلة بين الطرفين التراثيّين تسـتدعی العديد مـن الأحداث والصور فی ذهن المتلقّی، فهما طرفان غنيّان بالإيحاءات والإشـارات. ويعطی الشاعر شخصية بأقـل ملامـح مدلول رمزیّ معاصر، وهـو أمراء ومعالم الحکومـة الّذين ليس لهم علم

١. السجسج: ليّنة الهواء المعتدلة/ الحجی: العقل/ الثغر: کلّ فُرجَةٍ فی جبلٍ أو وادٍ.

ووعى وهذا خلاف الأمر بالنسبة اليهم، ويرتبط بين الطرفين التراثيّين والطرف المعاصر بالمكان الّذى هو فى أسفل الكون، ويصل بذلک إلى المقابلة فى المستوى الثانى بين الأطراف التراثيّة مِن جهة والأطراف المعاصرة مِن جهة أخرى، وهذا الأمر يزيد المفارقة عمقها وأثرها ويحسّ المخاطب بقوة المفارقة فظاعةً.

## النمط الثالث

«تعتمد المفارقة المبنيّة على نصّ تراثىّ على تحوير الشاعر فى النصّ المقتبس أو المضمون رغبةً فى توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثيّة للنصّ الّذى ارتبط به وجدان المتلقّى. ومن خلال المقابلة بين المدلولين التراثىّ والمعاصر تنتج المفارقة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲٦۲) ومن ذلک تحوير الشاعر لأبيات "السجن في بغداد" حيث يقول:

«سَكنَّا وَلَم يَسكَن حَراکُ التَبدُّدِ ... مَواطن فيها اليوم أيمَنُ مِن غَدِ
عَفا رسمُ مغنى العزِّ منها كما عَفَت ... "لِخولة أطلالٌ بِبُرقة ثهمد"
بلادٌ أَناخَ الذل فيها بِكَلكَلِ ... على كلِّ مَفتولِ السَّبالتين أَصيدِ»[۱]
(الرصافى، ۲۰۰٦م: ۸۱)

يصف الشاعر الحالة الفظيعة فى سجون العراق من خلال استدعاء النص التراثىّ المشهور لطرفة بن العبد ويذكّرنا الشاعر الرسوم والأطلال الدارسة ويجسّد الأوضاع الفجيعة فى سجون بغداد وإنَّما يعتمد على تحوير النصّ التراثىّ لتصبح "الرسوم والأطلال" رسم مغنى العزّ، وتصبح الديار بلادًا، وتصبح الناقة فيها بكلكل الذلّ فيها بكلكل، وبذلک تتحوّل صورة الديار المحبوبة فى الشعر الجاهلىّ مع ما نعرفه من أطلال وما حوله إلى هذه الصورة الرديئة من الذلّ والهوان. حيث نرى الشاعر يؤتى المظاهر القديمة من أطلال حيث يقول "لخولة أطلال ببرقة وثهمد" وعليه أن يقول إنّ للسجناء مكاناً فى بغداد أو مكاناً آخر فى العراق ويؤتيه عوضاً منه.

ويشير الشاعر فى كلّ من هذه الأبيات إلى سخريّة مريرة ويعتقد أنَّ موطنه هذا فى السجن آمن من موقعه الماضى، ومكانته الجديدة مطمئنّة وفى هذه العزّة والكرامة

۱. الحَراک: الحركة/ أيمن: ذهب به ذات اليمين/ عفا: دَرَس/ أناخ: أنزل به شدائد/ الكَلكَل: الصدر/ المفتول: المبرم.

دارسة ويسيطر الذلّ والعار عليه. وهكذا تتحقّق المفارقة من خلال التناقض الفظيع بين مدلول النص التراثیّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه. ومن نماذج هذه المفارقة التراثيّة ذلک التحوير الزاخر فی قصيدة "السجن فی بغداد" الّتی يقول فيها:

«تَراهُم نهارَ الصيفِ سفعاً كأنّهم    أثافیُ أَصلاهَا الطُهاةُ بموقِدِ
وجوهٌ عليها للشحوبِ ملامحٌ    تلوحُ كباقی الوشمِ فی ظاهرِ اليدِ»[1]

(المصدر نفسه: ٨٤)

يصوّر الشاعر فيها سجناء بغداد وحياتهم المظلمة والسوداء حيث يأتی بأبيات لزهير بن أبی سلمی لاستدعاء النصّ التراثیّ المشهور فی وصف ديار المحبوبة الّذی يعبّر عن دارها مع الأطلال والآثار الباقية من أثفيتها ونؤيها. والشاعر يعتمد علی تحوير النصّ التراثیّ لتصبح جسومهم السوداء "سُفعاً"، وتصبح وجوههم من أجل الوقوف تجاه الشمس سوداء «كأنَّهم أثافیُّ أَصلاها الطُهاةُ بموقِدِ»، وتصبح «مثل بقاء الخطوط السوداء علی القرطاس» تلوح كباقی الوشم فی ظاهر اليد. وبذلک تتغيّر صورة ديار المحبوبة مع أطلالها وكلّ هذا تذكر الخواطر الجميلة للشاعر الجاهلیّ وهی تعيش فی هذه الأماكن وكلّ هذه الصور تبدّل إلی الصورة المروعة والمخيفة من صور سجناء بغداد وهكذا توجد المفارقة بين التناقض الواضح بين مدلول النصّ التراثیّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه.

## النتيجة

نلخّص ممّا تقدّم أنّ المفارقة التصويريّة عند معروف الرصافی تتشكّل من التجارب الحياتيّة والصراعات السياسيّة الّتی يشارک فيها وهو يری لنفسه تجاه بلاد العراق دوراً هامًّا وهو إيجاد الصحوة الشعبيّة إزاء المستعمرين ومن هذا المنطلق يستفيد الرصافی من هذا العنصر الفنّی لينقل إلی الشعب مضامينه ضدّ الإستعمارية فی عهد العثمانی بشكل السخريّة والتناقض. قد تبيّن من دراسة هذا التقنيّة من تقنيّات القصيدة الحديثة،

١. السُفع: السواد أشرب بالحمرة/ أثافی: ج أثفيّة: حجارة توضع القدر عليها/ أصلی: احترق بها/ الطهاة: ج الطاهی: الطبّاخ/ الشحوب: تغيّر اللون.

مـدى وغنى وروعة ما يحاول معروف الرصافى أن يوفّره لتجربته الشـعريّة من أدوات فنّيّة لا مدى لقدرتها على الإيحاء والتصوير. وقد نمت هذه الظاهرة فى شعره فهى ظاهرة فنّيّة فى لغة القصيدة الحديثة يسـتخدمها الرصافى لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وكذلك من نتائجه:

- المفارقة التصويريّة فنّ يسـتخدمه الشـاعر المعاصر لإبـراز التناقض بين طرفين متقابلـين بينهمـا نوع من التناقض وتشـمل تعريفـات مثل أن يقول المـرء عكس ما يعنى، والهزوء والسـخريّة. وتنقسـم المفارقة التصويريّة إلى أقسام مختلفة وهى المفارقة اللاشخصيّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسيط، والمفارقة الدراميّة، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.

-كان الرصافى يسـتخدم هذا العنصر الفنىّ فى أشعاره بأشكال متعدّدة لتصبح هذه السـمة الأسلوبيّة أسًّا قارًّا فى كينونته النفسيّة والثقافيّة ورؤيته لواقعه المعيش، ووسيلة إيحائيّة لأبعاد تجربته الشعريّة.

- معروف الرصافى يستعين من هذا التقنيّة الفنّية لإبراز هواجس نفسه وآماله وفى هذا السـبيل يتمتّع من الوسـائل التعبيريّة الخاصّة وهى المفارقة التصويريّة الّتى تدور دوراً هامًّا لإيصال الرصافى إلى غاياته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## المصادر والمراجع

أحمدغنيـم، كمال. (١٩٩٨م). عناصر الإبداع الفنّىّ فى شـعر أحمد مطـر. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة مدبولى.

بصرى، مـير. (١٩٩٤م). أعلام الأدب فى العراق الحديث. المجلـد الأول. الطبعة الأولى. بغداد: دار الحكمة.

الجرجانى، عبدالقاهر. (١٩٩٤م). دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا. الطبعة الأولى. بيروت: دار المعرفة.

الجوهرى، الإمام إسماعيل بن حماد. (٢٠٠٥م). معجم الصحاح. بيروت: دار المعرفة.

الجيوسـى، سـلمى الخضراء. (٢٠٠٧م). الاتّجاهات والحركات فى الشعر العربىّ الحديث. الطبعة الأولى. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

الحسـناوى، عامر صلال. (٢٠١١م). «المفارقة التصويريّة فى شعر مهيار الديلمىّ». العراق: مجلة

ذی قار. المجلد الأول. العدد٤.

الذبیانی، مساعد بن سعد بن ضحیان. (١٤٣١ق). السخريّة فی الشعر عبدالله البردّونی. المملكة العربية السعودية: جامعة أمّ القرى. بحث تكمیلی لنیل درجة الماجستیر فی الأدب.

الرصافی، معروف. (٢٠٠٦م). الأعمال الشعريّة الكاملة لمعروف الرصافی. الطبعة الأولى. بیروت: دارالعودة.

شمادة علی، عاصم. (٢٠١١م). «المفارقة اللغويّة فی معهود الخطاب العربی، دراسة فی بنية الدلالة«. مجلّة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا. العدد١٠.

عباس، أرشد يوسف. (٢٠١١م). «مفارقة العنوان فی قصص زكريا تامر». العراق: مجلّة جامعة كركوک للدراسات الإنسانيّة. المجلد السادس. العدد٢.

عشری زاید، علی. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

علی، نجاة.(٢٠٠٩م). «مفهوم المفارقة فی النقد الغربیّ». عمان: مجلة نزوی. العدد ٥٣.

كالين موكه، داگلاس. (١٣٨٩ق). آيرونی. ترجمة: حسن افشار. الطبعة الأولى. طهران: نشر مركز.

معلوف، لويس. (١٣٨٦ق). المنجد فی اللغة. الطبعة الثالثة. قم: دار العلم.

هيأة المعجم. (٢٠٠٢م). معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. المجلد السادس. الطبعة الثانية. كويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعریّ.

Hornby, oxford advanced learners dictionary, tehran: daneshpazhoh.

MueckeD.C. (1982), irony and the ironic, london and new york: Methuen.

Rasmussen, joel. (2005), between irony and witness. new york: t&kclark.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com